

Doktori (PhD) értekezés

**Роман-комментарий как жанр постмодернистской прозы:
специфика и генезис**

Mazalevsky Dmitry

Debreceni Egyetem

BDT

2024

Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program
Orosz irodalom és kultúra alprogram

Mazalevsky Dmitry

Роман-комментарий как жанр постмодернистской прозы: специфика и генезис

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető:
Dr. Goretity József, CSc, habilitált egyetemi docens

Debreceni Egyetem

2024

Роман-комментарий как жанр постмодернистской прозы: специфика и генезис

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében az irodalom- és kultúratudományok tudományágban.

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája (Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program, Orosz irodalom és kultúra alprogram) keretében.

Írta: **Mazalevsky Dmitry**

okleveles bölcész és okleveles orosztanár

Témavezető:

Dr. Goretity József, CSc, habilitált egyetemi docens

A bírálóbizottság tagjai:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 2024.

Nyilatkozat

Én, Mazalevsky Dmitry, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

Mazalevsky Dmitry

Debrecen, 2024.

Благодарственное слово

Эта диссертация не была бы возможна без профессиональной поддержки и постоянного участия коллег, родных и друзей. Я хотел бы выразить глубокую признательность и особую благодарность следующим людям:

Айрату Шамилевичу Бик-Булатову, первому научному руководителю в Казанском университете, который стал моим проводником в академический мир, воспитал во мне любовь к науке и развил ответственный и креативный подход к научным исследованиям;

Научному руководителю Йожефу Горетитю за непрерывную помощь, неоценимую поддержку и важные рекомендации на протяжении долгих шести лет моей работы над диссертацией, а также за многие открытия в родной русской литературе;

Оппонентам Эдит Гилберт и Жужанне Калафатич за внимательное прочтение рукописи и ценные мнения, что позволило сделать это исследование ещё глубже и точнее;

Коллегам Ильдико Регеци и Ангелике Молнар, которые наблюдали за моей научной работой с самого начала и также помогали полезными советами на протяжении этого времени;

Иделии Ахметшиной, без чьего участия Венгрия и Дебреценский университет никогда не стали бы частью моей жизни и судьбы;

Моим друзьям, разговоры о литературе с которыми всегда уводили нас в новые безграничные миры, что вдохновляло меня на дальнейшую работу;

И, конечно, членам моей семьи, без абсолютной любви и поддержки которых не было бы ничего; отдельная и самая главная благодарность – моей маме.

Содержание

Глава I. Роман-комментарий и его особенности	3
Сноска и примечание как паратекстуальный элемент	5
Кризис и перерождение романной формы	11
Специфика романа-комментария среди разнообразия жанров	17
Роман-комментарий как постмодернистский жанр	24
Глава II. История развития фикциональных сносок и примечаний	30
Древние века	30
Сноски в европейской литературе и традиции	33
Сноски в русской литературе и традиции	42
Александр Пушкин: прощание с примечаниями или новый тип сносок?	51
Михаил Лермонтов: сноска и проблема нарратора	57
Николай Гоголь: сноска как отступление от повествования	59
Фёдор Достоевский: сноска и проблема авторства	64
Валерий Брюсов: намеренная забывчивость автора примечаний	67
Евгений Замятин: сноска как поворотный момент романа	72
Всеволод Некрасов: эмансипация сноски	75
Владимир Набоков: фигура комментатора	80
Андрей Битов: последний шаг к появлению романа-комментария	86
Глава III. Роман-комментарий как самостоятельный жанр постмодернистской литературы	92
«Бледный огонь» Владимира Набокова	99
Три типа читателя «Бледного огня»	104
Символика «Бледного огня»	105
«Бледный огонь» как гипертекст и как нелинейный роман	107
«Указатель имён» как ключ к разгадке романа	111
«Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Е. Попова	116
Особенности рассказчика и повествовательного метода	120
Литературные предшественники «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”»	130
Смещение и столкновение разных языковых регистров в романе Попова	138
Фикциональные сноски как метод изучения прошлого	146
Протест фикционального комментария против авторитаризма линейного текста	152
«Бесконечный тупик» Д. Галковского	157
Литературные предшественники «Бесконечного тупика» Галковского	163

Особенности стиля Одиноква как рассказчика	179
Фрагментарность и прерывистость повествования в романе Галковского как метафора человеческого мышления.....	182
«Не ножик не Серёжи не Довлатова» М. Веллера	195
Заключение и выводы	206
Библиографический список.....	209
Приложение	224

Глава I. Роман-комментарий и его особенности

Стремительное развитие постмодернизма в литературе второй половины XX века повлияло не только на содержание романа, но и на его форму. Эксперименты с формой и нарративом, многочисленные и разнообразные попытки взглянуть на построение текста с новой стороны привели к тому, что привычные элементы текста, известные на протяжении нескольких столетий, приобрели качественно иную роль. К ряду таких элементов относятся сноски и примечания. Эти элементы, традиционно присущие научной и академической литературе, в подобных текстах носят, как правило, исключительно утилитарный характер. Как справедливо отмечает американский литературовед Эдвард Малони, сноски часто воспринимаются как прерывание “приятной” части нарратива. Особенно часто они остаются незамеченными в художественных произведениях, а когда их всё же замечают, то нередко воспринимают как побочный элемент повествования¹. Это вспомогательный инструмент, который служит для уточнения информации тех или иных слов и фрагментов исходного текста, предоставляет достоверные ссылки на источники, упомянутые в тексте, и объясняет требующие пояснения отрывки. Авторство сносок и примечаний, как правило, принадлежит самому автору исходного текста, издателю или переводчику, и читатель верит в их достоверность в той же мере, в которой доверяет и оригинальному, комментируемому тексту. По мнению Энтони Графтона, роль традиционных сносок состоит в том, чтобы укрепить достоверность исследования ученого, обеспечить чувство легитимности работы² и превратить свои тексты из монологов в разговор, в котором участвуют и современные учёные, и их предшественники, и их подопечные³. Кроме того, по его мнению, наличие сносок доказывает, что автор работы изучил все источники, имеющие отношение к решению проблемы, и построил на их основе новое повествование или аргументацию, а в самой сноске указываются как первичные свидетельства, гарантирующие новизну исследования по существу, так и вторичные работы, которые не подрывают новизну формы и идеи работы⁴. Как пишет французский философ и антрополог Бруно Латур, наличие или отсутствие ссылок, цитат и сносок является настолько важным признаком серьёзности или несерьёзности документа, что автор может превратить вымысел в факт или факт в вымысел, просто добавив или убрав ссылки. Документ, в котором нет сносок, Латур сравнивает с ребёнком, идущим ночью по незнакомому городу без сопровождения: он одинок, потерян, с ним может случиться всё, что угодно⁵. Таким

¹ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. 2.

² Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 32.

³ Там же, 234.

⁴ Grafton, Anthony. “The Footnote from De Thou to Ranke.” *History and Theory*, vol. 33, no. 4, 1994. С. 54.

⁵ Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard UP, 1988. С. 33.

образом, классическая сноска необходима как для того, чтобы облегчить читателю понимание основного текста, так и для подтверждения научности предоставляемого материала и придания ему академической весомости.

Однако со временем многие сопутствующие элементы текста, в том числе сноски и примечания, видоизменились и приобрели иную роль, превратившись из вспомогательного инструмента в повествовательный метод, то есть составную, неотъемлемую часть романа. Разумеется, примеры примечаний, не удовлетворяющих данному выше описанию, были известны и раньше, однако именно с развитием постмодернизма в литературе роль сносок и примечаний как важных элементов художественного текста вышла на качественно иной уровень. Отчасти это привело к возникновению так называемых гипертекстов или гиперроманов – художественных произведений, состоящих из нескольких текстов, связанных друг с другом посредством системы дополнительных ссылок, сносок, примечаний и комментариев. Это повлекло за собой развитие нелинейной прозы, одной из разновидностей которой является жанр, получивший название *роман-комментарий* – специфика этого жанра станет предметом нашего исследования. В своей диссертации мы исходим из того, что роман-комментарий – это постмодернистский жанр художественной прозы, в котором осуществлена особая структура повествования: исходный, комментируемый текст, который может быть выполнен в виде поэмы, рассказа или эссе, сопровождается дополнительным текстовым аппаратом в виде комментария, который, в свою очередь, может быть написан рассказчиком исходного текста, другим персонажем или фиктивным автором романа. Специфика организации текста в этих произведениях позволяет читателю перейти от линейного чтения (от первой к последней странице книги) к нелинейному, то есть самому определять, как именно читать такой роман. В зависимости от сделанного выбора у каждого читателя может получиться свой собственный, уникально прочитанный текст. Комментарий в произведениях такого жанра чаще всего выполнен в виде постраничных или концевых сносок или послетекстовых примечаний.

Как отмечает В.А. Пестерев, сильнее всего этот процесс изменения роли сносок и примечаний связан с именем В.В. Набокова, так как именно он «жанрово инородное сделал структурообразующей сутью романной формы»⁶. По выражению Г.Р. Касимовой, романное начало как эпическое повествование в романе Набокова «Бледный огонь» представлено судьбой Кинбота, а форма комментария здесь является разновидностью традиционной романной формы,

⁶ Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999. С. 166.

представленной фрагментарно⁷. В перечень романов-комментариев в различных научных работах обычно включаются как «Бледный огонь» Набокова, так и другие произведения: «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Е. Попова, «Не ножик не Серёжи не Довлатова» М. Веллера, «Дальневосточные экспедиции князя Э.Э. Ухтомского и тантрийские мистерии ni-kha-yung-sle'i man-su-go-bha. (Из истории семиотических культов)» В. Коробова, «Комментарии. Маргинальное повествование» С. Богдановой и «Не-Х: Траектория “Дед Мороз”» Н. Байтова. В нашей диссертации мы подробнее остановимся лишь на первых трёх произведениях, а также поговорим о романе Веллера и его связи с изучаемым жанром.

Сноска и примечание как паратекстуальный элемент

Прежде чем перейти к изучению феномена этого жанра, необходимо уточнить, что мы понимаем под сноской и примечанием. Для этого необходимо обратиться к определению этого термина в различных словарях. Так, согласно Большому толковому словарю русского языка под редакцией С.А. Кузнецова, сноска – это дополнительный текст, помещённый в самом низу страницы под основным текстом и отделённый от него прямой чертой; подстрочная ссылка, примечание⁸. В Большом энциклопедическом словаре под редакцией А.М. Прохорова сноска объясняется как «примечание к тексту, библиографическая справка, перевод, толкование, помещаемые в нижней части полосы книги (подстрочные сноски) или в конце книги (под порядковым номером)»⁹. Ещё одно определение можно найти в Большой советской энциклопедии, где под сноской понимается дополнительный текст (пояснение, ссылка на источник, примечание редактора и т. п.), помещаемый внизу полосы (колонки) и отделяемый от основного текста прямой линией. Кроме того, согласно БСЭ, сноска набирается более мелким кеглем и сопровождается значком (цифрой или звёздочкой), который идентичен значку, стоящему у поясняемой части основного текста, а нумерация сноски бывает сквозной или по главам (разделам)¹⁰. Сопровождение сноски значком, идентичным тому, что стоит у поясняемой части основного текста, имеет важное значение при наличии нескольких нарративов в аппарате комментариев как, например, в романе Марка Данилевского «Дом листьев». Из этих определений видно, что сноски могут помещаться как внизу страницы, так и в конце текста – в этом случае точнее будет называть их концевыми

⁷ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 108.

⁸ Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Издательство «Норинт», 1998.

⁹ Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1997.

¹⁰ Большая советская энциклопедия: [В 30 т.] Гл. ред. А. М. Прохоров. Издание 3-е. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1969-1978.

сносками. В том же Большом толковом словаре примечание понимается как «объяснение, комментарий к тексту», а среди примеров употребления приводится подстрочное примечание, то есть сноска. Как видно из определений этих понятий, часто объясняемых одно через другое, термины *сноска* и *примечание* нередко считаются взаимозаменяемыми. В.А. Мильчина со ссылкой на статью Н.А. Кузьминой также пишет о том, что разница между примечаниями и комментарием весьма условна и разграничивать их далеко не всегда обязательно¹¹. Вместе с тем, нам кажется важным провести различие между этими понятиями по нескольким причинам. Так, в случае с романом Галковского, речь будет идти именно о послетекстовых примечаниях, но не о сносках, что является одной из особенностей текста. В произведениях А. Битова «Пушкинский дом» и П. Эстерхази «Производственный роман» мы также имеем дело и с постраничными сносками, и с послетекстовыми примечаниями, а потому разграничение необходимо. В этой связи в данной диссертации под *сноской* мы будем понимать дополнительный текст, помещаемый внизу страницы, отделяемый от основного текста прямой линией или отступом и связанный с определённым фрагментом основного текста с помощью особого знака или номера. Под *примечанием*, в свою очередь, мы будем понимать такой же дополнительный текст, но помещённый после основного текста. Таким образом, примечания, как правило, объёмнее сносок, и могут представлять собой законченную мысль или самостоятельные тексты любого объёма. Чтобы избежать смешения понятий, стоит также отметить, что под термином *комментарий* мы будем понимать систему, аппарат, корпус сносок и примечаний, которые связаны с комментируемым текстом описанными выше способами. Другими словами, если это не будет обговорено отдельно, термин *комментарий* в этой диссертации будет пониматься нами в узком смысле, как синонимичный *сноске* или *примечанию*, в отличие от широкого понятия комментария как литературного жанра, берущего своё начало в античной литературе с комментариев Аристарха Самофракийского (217-145 гг до н.э.) к поэмам Гомера, на основе которых создавались другие комментарии поздней античности и Средневековья¹². По этой же причине в список романов-комментариев мы не включаем произведение Е. Водолазкина «Оправдание Острова», несмотря на то, что весьма значительная часть романа представляет собой комментарий княжеской четы Парфения и Ксении (вымышленных персонажей, героев романа) к фикциональной хронике Острова.

¹¹ Мильчина, В.А. «Культура примечаний: князь Пётр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана». Шаги/Steps, vol. 6, no. 3, 2020. С. 109.

¹² Ксенофонов, А. «Комментарий о Комментарий.» Новое Литературное Обозрение, vol. 6, 2005. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/kommentarij-o-kommentarii.html> (дата обращения: 31.05.2024).

Французский структуралист Жерар Женетт определяет сноски и примечания как «утверждение относительной длины (достаточно одного слова), связанное с более или менее определённым отрезком текста и либо расположенное напротив этого отрезка, либо ключевое к нему»¹³. Эти элементы, наравне с заголовками, эпитафиями, предисловиями, он объединяет под понятием *паратекст*, исследованию которого посвящён его фундаментальный труд «Паратексты: пороги интерпретации» (*Paratexts: Thresholds of Interpretation*)¹⁴, вышедший в 1987 году. В главе, посвящённой интересующему нас элементу, Женетт выделяет три группы примечаний: предположительно авторские (*assumptive authorial notes*), аллографические (*allographic*) и фикциональные (*fictional*). Авторские примечания, в свою очередь, делятся на изначальные, последующие и отложенные. В первую подгруппу (*original notes*) входят такие примечания, которые содержат определения или объяснения терминов, используемых в тексте, переводы цитат, которые встречаются в тексте на языке оригинала, а также ссылки на цитаты, указания на источники, представление подтверждающей или дополнительной информации и документов. Последующие примечания (*later notes*) могут выполнять функцию ответа критикам и внесения исправлений. Отложенные примечания (*delayed notes*) помогают автору пересмотреть свой опыт как с критической точки зрения, так и с точки зрения “сочувствия” к себе прошлому. Как пишет Женетт, независимо от того, является ли авторское примечание к художественному или поэтическому тексту изначальным, последующим или отложенным, оно в силу своей дискурсивной природы неизбежно маркирует разрыв в декларативном режиме – разрыв, который оправдывает отнесение примечания к паратексту¹⁵. Аллографическое примечание, по Женетту, почти неизбежно является редакционным примечанием, то есть представляет собой внешний комментарий (чаще всего посмертный), который никоим образом не связан с ответственностью автора¹⁶. Наконец, фикциональные примечания – это такие примечания, автор которых сам является вымышленным. Последние, как пишет Женетт, прикрытые более или менее сатирической имитацией паратекста, работают на фикцию произведения, за исключением тех случаев, когда они сами представляют собой этот вымысел, как, например, в «Бледном огне» Владимира Набокова¹⁷.

При разговоре о трудах Женетта и фикциональных сносках как инструмента нарратива нельзя обойти вниманием и другую работу французского теоретика, «Фигуры», в которой большое

¹³ Genette, Gérard, Jane E Lewin, and Richard Macksey. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 2001. С. 319.

¹⁴ Перевод англоязычных источников здесь и далее – мой, если не указано отдельно.

¹⁵ Там же, С. 332.

¹⁶ Там же, С. 337.

¹⁷ Там же, С. 343.

внимание уделяется металепису. Металепис Женетт понимал как вхождение, вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир, и так далее), переход от одного нарративного уровня к другому¹⁸. В романе-комментарии это вторжение нарратора в текст выражается через сноски и примечания, который с их помощью так или иначе постоянно вносит себя в текст, разрывая границу нарративных уровней – с определённой долей уверенности можно даже утверждать, что на этом вторжении во многом и построены отношения комментируемого текста и аппарата комментариев. Как пишет Женетт, «самое волнующее в металеписе — это именно то неприемлемое и настойчивое допущение, что экстрадиегетическое, возможно, уже всегда диегетично и что повествователь и его адресаты, то есть вы и я, сами, по-видимому, тоже принадлежат некоторому повествованию»¹⁹. Подобное смешение уровней через фикциональные примечания мы встретим и в изучаемых романах-комментариях, и в повлиявших на него произведениях – мы будем говорить об этом особенно подробно, когда речь зайдёт о творчестве Достоевского, Набокова, Битова и Попова.

Таким образом, сноски и примечания имеют сложную систему классификации, являясь при этом паратекстуальными элементами, то есть такими элементами, которые обеспечивают, поддерживают основной текст, оставаясь за его рамками. Именно поэтому Малони, развивая классификацию паратекстов Женетта, выделяет особый тип примечаний, которые «включаются в рассказ как часть внутренней рамки повествования»²⁰, предлагая термин, который можно перевести как искусственные или фикциональные паратексты – *artificial or fictional paratexts* – искусственные или фикциональные примечания, искусственные или фикциональные сноски, искусственные или фикциональные предисловия и т.д. Далее в тексте диссертации под терминами *фикциональный комментарий*, *фикциональное примечание*, *фикциональная сноска* и проч. мы будем подразумевать классификацию Малони, а не Женетта.

Малони выделяет четыре общие черты, которые присущи паратекстам такого рода: имитация формы традиционных паратекстуальных компонентов, неотъемлемость искусственных паратекстов от повествования, различная роль традиционных и искусственных паратекстов, а также метафикциональность нарратива, которая создаётся подобными искусственными паратекстами²¹. Как утверждает другой литературовед, Малка Эфрон, искусственные паратексты – это такие элементы текста, «которые не просто окружают повествование в художественном

¹⁸ Женетт, Жерар. Фигуры. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 415.

¹⁹ Там же

²⁰ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. ii.

²¹ Там же, С. 62.

произведении, но являются его частью»²². И.С. Беляева, в свою очередь, пишет, что фикциональность постмодернистского комментария определяется адресантом и его отношением к основному тексту, она нестабильна в виду неопределённости адресанта, что наделяет текст амбивалентностью независимо от той амбивалентности, что порождается гипертекстуальными свойствами самого комментария²³. Наконец, Е.Е. Баринава приводит мнение Н.Я. Григорьевой, которая говорит о сноске такого рода как о тексте-спутнике, который в эпоху постмодернизма, эмансипировавшись от несущей конструкции, обрел самостоятельные функции и желания. По Григорьевой, такие сноски, являясь саморазвивающимися текстами, разрушают романский жанр, но постепенно они начинают применяться и в реставрационных целях: «сноска не только реставрирует разбитый функцией сноски текст, но и создает новый – построенный на игре границ»²⁴. Подражая нехудожественным формам, фикциональные сноски приобретают совершенно иную роль во всем произведении, существенно влияя на читательское восприятие художественной литературы. Подробное изучение этого явления будет дано в последующих главах.

Как пишет Женетт, если паратекст – это часто неопределённая грань между текстом и вне-текстом, то примечание, которое, в зависимости от типа, принадлежит к первому или второму или находится между ними, прекрасно иллюстрирует эту неопределённость²⁵. Учитывая, что паратекст является элементом, помогающим выстроить рамку текста, а также ввиду особенностей совмещения исходного, комментируемого текста и комментариев к нему, на оппозиции которых выстраивается внутренний конфликт романа-комментария, большую роль для нашей диссертации играют также и труды Ю.М. Лотмана, в частности его статья «Текст в тексте». В этой работе он пишет о том, что для успешного функционирования тексту необходим другой текст: «Введение чуждого семиозиса, который находится в состоянии непереводимости к “материнскому” тексту, приводит этот последний в состояние возбуждения: предмет внимания переносится с сообщения на язык как таковой, и обнаруживается явная кодовая неоднородность самого “материнского” текста. В этих условиях составляющие его субтексты могут начать выступать относительно друг друга как чужие и, трансформируясь по чуждым для них законам,

²² Effron, Malcah. “On the Borders of the Page, on the Borders of Genre: Artificial Paratexts in Golden Age Detective Fiction.” *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010. С. 200.

²³ Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф... дис. кан. фил. наук. Москва, 2009. С. 5.

²⁴ Баринава, Е.Е. “Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»”. *Филология и человек*, no. 2, 2007. С. 103.

²⁵ Genette, Gérard, Jane E Lewin, and Richard Macksey. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 2001. С. 343.

образовывать новые сообщения»²⁶. Если рассматривать исходный, комментируемый текст в качестве этого материнского текста, то комментарии в таком случае выступают в роли субтекстов. На стыке исходного текста и комментария и создаётся новое сообщение. Кроме того, Лотман подчёркивает важность композиционной рамки текста: «Нормальное построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в её конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова “Итак, слушайте” при устном рассказе и т. п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов о начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код»²⁷. Здесь Лотман фактически рассуждает о тех паратекстуальных элементах, которые в своих работах описывали Женетт и Малони. Наделение сносок и комментариев нарративной ролью и превращение их в обязательный, важнейший, центральный элемент романа и является по Лотману введением рамки в текст. Лотман продолжает развивать свою мысль, ближе подбираясь к ситуации, возникающей в романе-комментарии: «Возможно также такое построение, при котором один текст даётся как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и т. п.). Предполагается, что читатель развернёт эти зёрна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена непереводимость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них»²⁸. Таким образом, для адекватного восприятия и интерпретации романа-комментария необходимо подходить к изучению его составных частей как элементов общей структуры, находящихся в сложной взаимосвязи, так как одна из задач романа-комментария заключается в том, чтобы заставить читателя другими глазами взглянуть на привычные элементы книги (сноски, примечания, именной указатель) и предложить читателю новые стратегии чтения, о чём мы уже писали выше и о чём ещё пойдёт речь во второй и третьей главах.

²⁶ Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трёх томах Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Издательство «Александра», 1992. С. 153.

²⁷ Там же, С. 159.

²⁸ Там же.

Кризис и перерождение романной формы

В процессе изучения жанра романа-комментария важно сперва изучить природу самого романа как жанра, проследить развитие этой формы, выявить некоторые поджанры и подвиды. Для этих целей мы в рамках своей диссертации опираемся на нескольких авторов, занимавшихся теорией романа и теорией нарратива, работы которых могут быть полезны при нашем исследовании. Среди таковых мы выделяем М. Кундери, Э.М. Форстера, В. Беньямина, Х. Ортегу-и-Гассета, У. Эко, Ю. Кристеву, М. Бахтина и некоторых других.

Многие российские и европейские исследователи и литераторы начала XX века одновременно, но независимо друг от друга публикуют научные работы и эссе, в которых так или иначе указывают на кризис романа. Так, английский романист и эссеист Э. М. Форстер в работе «Аспекты романа» рассматривал доминанту событийно-сюжетного уровня в романе как проявление литературного «атавизма»²⁹. В то же время, немецкий философ и литературный критик В. Беньямин в эссе «Кризис романа» рассуждал о значении структуры текста для конструирования формы современного эпоса, возрождение которого знаменует кризис романа³⁰. Как подчёркивает Н.В. Морженкова, монтаж, «взрывающий» структуру романа и исключаящий, элиминирующий «голос» автора, мыслится Беньямином как способ возрождения эпоса³¹. Испанский эссеист Х. Ортега-и-Гассет в эссе «Мысли о романе» писал об исчерпанности жанра, «выработанности» романного материала и также указывал, что доминанте сюжета на смену придут иные элементы романа: «эта возможность конструирования человеческих душ является, пожалуй, главным преимуществом романов будущего. Всё указывает в эту сторону. Интерес к внешнему механизму сюжета сегодня сведён к минимуму. Тем лучше: теперь роман должен вращаться вокруг высшего интереса, исходящего от внутреннего механизма личности»³².

О кризисе романного жанра говорили и российские литераторы. На рубеже 60–70-х годов XIX века Михаил Салтыков-Щедрин высказывал мнение о том, что, на его взгляд, «роман утратил свою прежнюю почву»³³. В 1893 году Лев Толстой в своём дневнике писал, что «форма романа

²⁹ Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Wadsworth Publishing, 1956. С. 26.

³⁰ Benjamin, Walter. *Selected Writings: Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926* 1913-1926 v. 1. Harvard UP, 1996. С. 301.

³¹ Морженкова, Н.В. «Модернистский «Детектив» г. Стайн «Кровь на полу в столовой» в свете проблемы «Смерти» романа». Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, no. 2, 2010. С. 253.

³² Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton UP, 2019. С. 103.

³³ Салтыков-Щедрин, М.Е. *Собрание сочинений в двадцати томах. Том десятый*. Москва: Издательство «Художественная литература», 1970. С. 32.

не только не вечна, но она проходит»³⁴, а Осип Манделъштам в статье «Конец романа» подчёркивал, что «современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»³⁵. При этом, по мнению современной исследовательницы С.И. Ермоленко, фразу Толстого следует трактовать «не как признание возможности “исчезновения” романного жанра вообще, а как понимание писателем исторической изменчивости, подвижности, “преходящности” его определённых жанровых форм для определённых периодов развития литературы»³⁶, что сближает замечания великого русского романиста с тезисами Ортеги-и-Гассета. Все эти примеры говорят о том, что уже к началу XX века потребность в экспериментах с формой и структурой романа и переосмысления роли его ключевых частей ощущалась достаточно остро. Следует отметить, что вопросы, связанные с жанром романа, как правило поднимались в кризисные периоды истории. Большинство упомянутых выше литературоведческих работ относятся к началу XX века, а изучаемые в третьей главе произведения, причисляемые нами к жанру романа-комментария, – к концу XX века. Таким образом, в обоих исторических периодах были поставлены под сомнение и миметический принцип, и принцип линейного чтения, и оба этих периода характеризуются стремлением к поиску новых творческих методов и необходимостью создания нового языка романа.

Как пишет Пестерев, десятилетие рубежа 50-60-ых годов отмечено очередным обновлением жанровой формы и развернувшейся с новой силой дискуссией о судьбе романа: звучат мысли о его смерти, исчерпанности наряду с его апопогетикой и верой в будущее жанра: «Именуя в ту пору это литературное явление “антироманом”, к нему причисляли (как, скажем, американский исследователь Альфред Честер или Жан-Поль Сартр в предисловии к “Портрету неизвестного” Н. Саррот) и роман Владимира Набокова “Бледный огонь”. На что Набоков, проявляя скепсис по поводу понятийной этикетки “антироман”, вполне резонно заявлял в одном из интервью, что “каждый оригинальный роман есть ‘анти’, поскольку не имеет сходства ни с жанром, ни со своим предшественником”»³⁷.

Французский писатель и эссеист чешского происхождения Милан Кундера свои оригинальные взгляды на теорию романа излагает в двух собраниях: «Искусство романа» (1986) и «Нарушенное

³⁴ Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений. Том 52. Дневники и записные книжки 1891–1894. Москва: Издательство «Художественная литература», 1952. С. 93.

³⁵ Манделъштам, О. Е. Собрание сочинений в четырех томах: Стихи и проза. Том 2. Москва: Издательство «Арт-Бизнес-Центр», 1993. С. 275.

³⁶ Ермоленко, С.И. "Роман в русской литературе 80-х гг. XIX века: к проблеме «Кризиса» жанра" Филологический класс, no. 3 (41), 2015. С. 38.

³⁷ Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999. С. 162.

завещание» (1993). По Кундере, роман является не рядовым литературным жанром, но неким способом познания жизни, не обязан предоставлять готовые ответы и решения, но должен задавать вопросы, неся в себе «мудрость сомнения»³⁸. Кроме того, как справедливо отмечает С.А. Шерлаимова, Кундера подчёркивал, что тоталитарные режимы, прежде всего СССР, враждебны роману: «они требуют утверждения заранее определённых истин, что в корне противоречит его природе. При тоталитарном режиме возможно существование лишь “романов после конца истории романа”»³⁹.

К противостоянию романа и авторитарной системы (заметим в скобках – не только политической) и тому, как это противостояние разворачивается непосредственно в романе-комментарии, мы ещё обратимся в последующих главах. В разговоре о романе же нельзя не упомянуть ещё одного исследователя, выдающегося русского философа, литературоведа и учёного М.М. Бахтина. Автор оригинальной теории происхождения и развития романного жанра, Бахтин подробно изложил свои идеи в таких трудах как «Слово в романе», «Из предыстории романного слова», «Эпос и роман». В этих работах к основным отличительным чертам романа Бахтин относит «стилистическую трёхмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нём [и] новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»⁴⁰. Помимо этого, среди основных типов композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое, он выделяет прямое авторское литературно-художественное повествование, стилизацию различных форм устного бытового повествования (сказ) и стилистически индивидуализированные речи героев, а также утверждает, что «авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев допускают многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними, всегда в той или иной степени диалогизованных»⁴¹. Как будет видно позже, все эти композиционно-стилистические единства являются неотъемлемой частью поэтики романа-комментария, порой становясь не только средством достижения художественных целей, поставленных автором произведения, но и самой целью.

Отдельного внимания заслуживает работа Бахтина «Эпос и роман», в которой он выделяет ключевые отличительные особенности романного жанра, сравнивая его с эпосом. Среди прочего,

³⁸ Kundera, Milan. *Art of the Novel*. New York: Grove Press, 1988. С. 8.

³⁹ Шерлаимова, С.А. *Милан Кундера и его романная философия*. Москва: Издательство «Индрик», 2014. С. 206.

⁴⁰ Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 455.

⁴¹ Там же, С. 76.

учёный подчёркивает, что роман – это «единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров, [а потому] он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности»⁴². По мнению Бахтина, своей доминирующей ролью в литературе роман обязан тому факту, что он «лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рождённый этим новым миром и во всём соприродный ему»⁴³. Кроме того, Бахтин говорит об отсутствии у жанра канона: «исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мёртвых языков; изучение же романа – изучению живых языков, притом молодых»⁴⁴.

Эти тезисы представляют особый интерес в разговоре о развитии романа и тех его формах, которые появились в XX веке. О поиске новых романских форм в литературе как об одной из основных тенденций развития современного литературного процесса специалисты говорят и применительно к рубежу XX-XXI веков. Необходимость в обновлении жанровой системы ощущается особенно остро в связи со стремлением писателей создать новые способы выражения авторского мировосприятия. Как подчёркивает А.Д. Маглий, роман, как открытая система, находится в непрерывном взаимодействии со сферами искусства, философии и науки, которые, в свою очередь, во многом определяют направление и характер развития данного жанра, что приводит к появлению таких жанровых разновидностей, как роман-словарь, роман-лексикон, роман-апокриф, роман-хроника, роман-пунктир, роман-дневник, роман-кроссворд, роман-диссертация⁴⁵. В этот ряд, безусловно, можно внести и интересующий нас роман-комментарий, появление которого, на наш взгляд, стало своего рода ответом на происходящие в конце XX века литературные процессы.

Во-первых, важную роль сыграло усложнение роли читателя, которая теперь предполагает не простое линейное чтение, но определённые усилия в плане взаимодействия с текстом нового формата, а также совместную с автором работу по созданию метатекста, что изучалось такими исследователями как Ролан Барт и Эспен Аарсет. Первый пришёл к известному тезису о смерти Автора, второй – к формулировке эргодической литературы. Впрочем, необходимо упомянуть, что расчёт на определённую работу со стороны читателя – не совсем новый приём в истории романа: таким свойством обладали, например, романы XVIII века, такие как «Жак-фаталист и его

⁴² Там же, С. 451.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же, С. 448.

⁴⁵ Маглий, А.Д. «Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр»». Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, no. 1, 2015. С. 177.

хозяин» Дени Дидро и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна, где нарратор «устаёт» от повествования и просит читателя самому додумать некоторые детали. Кроме того, на соавторство читателя рассчитывают авторы таких романов, в которых важнейшую роль играет принцип цитатности или интертекстуальности – в частности, это характерно для произведений русских символистов.

Во-вторых, это развитие и влияние постмодернизма, в рамках которого писатели не только стремятся по-новому переосмыслить прошлое и накопленный человечеством опыт, но и экспериментируют с формой текста. Как будет показано в третьей главе, оба указанных пункта воплощаются в жанровой специфике романа-комментария.

В-третьих, роман-комментарий идеально подходит для электронного формата, который предоставляет возможность использования гиперссылок. О том, что электронный формат чтения художественного произведения не проигрывает, а иногда даже выигрывает у печатной версии текста говорят следующие факты: появление в 1990 интерактивного романа М. Джойса «Полдень», полноценно прочитать который можно только на дисплее компьютера; запуск в 1995 проекта «Роман» – первого в Рунете гипертекстового интерактивного литературного произведения, предполагающего нелинейное чтение; публикация Дмитрием Галковским своего «Бесконечного тупика» на сайте <http://samisdat.com>, где все примечания и комментарии оснащены гиперссылками; появление в 2016 году рассказа «Сулажин», первого произведения Б. Акунина в рамках проекта «Осьминог» – в этом небольшом тексте читатель, переходя по гиперссылкам, сам выбирает, как будут развиваться дальнейшие события в повествовании.

Применительно к особенностям такого рода произведений важен ещё один тезис Бахтина о невероятной восприимчивости романной формы к любым другим жанрам, как литературным, так и не литературным, то есть использование ссылок и гиперссылок: «Роман – это композиционно, тематически и стилистически свободная форма, т.е. это в сущности ещё не форма, не граница. Он позволяет смешивать, объединять, сочетать в одном произведении любые другие жанры, не только литературные, но и не литературные. Это ещё не форма, – искание формы, и даже не столько искание, сколько разрушение старых наличных форм художественного осознания и изображения мира»⁴⁶. Помимо этого, данная идея также подчёркивает, что одной из черт романа как жанра является трансгрессия, способствующая его постоянному обновлению, но также приводящая к неопределённости. Как жанр живой, на протяжении всего своего существования роман постоянно эволюционирует, впитывая в себя нарративные, структурные и стилистические

⁴⁶ Бахтин, М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1961 гг.). Москва: Издательство «Языки славянских культур», 2012.

особенности различных жанров и форм, современных ему на каждом этапе его развития и конечно, появление, развитие и повсеместное распространение сносок и примечаний не могло пройти незамеченным со стороны романа.

В другом труде Бахтин говорит о специфике восприятия романа: «Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению»⁴⁷. Роман-комментарий, в силу специфики форматирования текста невозможно пересказать, невозможно передать аудиально. Переключаясь между исходным текстом и комментариями, постоянно принимая решение о том, к какому примечанию обращаться, а к какому – нет, читатель воспринимает текст исключительно визуально и самостоятельно, что подтверждает тезис Бахтина.

Об особенностях романного жанра в своих работах говорит и болгарский теоретик постструктурализма Юлия Кристева. Так, в работе «Разрушение поэтики» она утверждает, что линейным является только эпическое повествование, а линейного романа вообще не существует, так как любому роману «с самого начала присуща более или менее явная полифоничность (полиграфичность)»⁴⁸. В романе-комментарии это выражается посредством постраничных сносок или послетекстовых комментариев, сложная система которых, в зависимости от читательской стратегии, предоставляет возможность для множества интерпретаций. Вместе с тем, разнообразие интерпретаций не отменяет наличия авторской задумки, центральной идеи романа. Об этом пишет один из главных теоретиков постмодернизма, итальянский учёный, писатель и семиотик Умберто Эко: «Утверждение, что количество интерпретаций любого текста теоретически безгранично, не означает, что интерпретация не имеет объекта (то есть существующего предмета — будь то факт или текст), на котором она фокусируется. Утверждение, что любой текст теоретически бесконечен, не означает, что любая его интерпретация будет удачной»⁴⁹. В каждом из исследуемых в нашей работе произведениях есть определённые идеологические цели и художественные задачи, которые преследует автор – одна из задач этой диссертации заключается в том, чтобы объяснить, ради каких целей писатель прибегает к использованию специфической формы романа-комментария.

Таким образом, роман как литературный жанр открыт для новых форматов и видов: при возникновении гиперссылок и инструментария, которые этот элемент предоставляет для создания

⁴⁷ Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 448.

⁴⁸ Кристева, Юлия. Избранные труды: разрушение поэтики. Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 99.

⁴⁹ Эко, У. Откровения молодого романиста. Москва: Издательство «Corpus», 2013. С. 51.

принципиально нового способа форматирования и прочтения текста, роман адаптируется и к этим новшествам. Одним из ярких подтверждений этого явления стал жанр романа-комментария, вобравшего в себя принципы эргодической литературы и гипертекста. Подробнее о самой структуре этого жанра мы поговорим в третьей главе. Сейчас же нам представляется необходимым проследить сходства, различия и взаимовлияние романа-комментария и некоторых других романских форм, чтобы уточнить его жанровые и структурные особенности.

Специфика романа-комментария среди разнообразия жанров

Гиперроман является художественным произведением, структурно организованным согласно принципам гипертекста, таким образом будучи его разновидностью. В качестве примера можно привести произведения Х. Кортасара («Игра в классики»), М. Павича («Хазарский словарь»), П. Эстерхази («Производственный роман») Ф. Темеши («Пыль»), Ж. Перека («Жизнь, способ употребления»), М. Джойса («Полдень»), Б. Акунина («Сулажин») и И. Кальвино («Замок скрещённых судеб»). Последний считается одним из главных последователей этого жанра, в 1980 году в своём сборнике эссе *The Uses of Literature* называя свои произведения «Замок скрещённых судеб» и «Если однажды зимней ночью путник...» гиперроманами. Теории гипертекста посвящено множество исследований, однако определения гипертекста часто весьма похожи. Так, Т. Нельсон в своей книге *Literary machines* определяет гипертекст как не-последовательное сочинение, текст, который разветвляется и позволяет читателю делать выбор или, проще говоря, как ряд кусков текста, соединённых ссылками, которые предлагают читателю различные пути чтения⁵⁰. О.В. Барст, в свою очередь, под гипертекстом понимает «особый способ построения художественного произведения, представленный в виде текстов (отдельных законченных самостоятельных блоков текста), между которыми могут быть установлены перекрёстные гипертекстовые ссылки»⁵¹. Среди ключевых особенностей гипертекста исследователь выделяет многоуровневую разветвлённость, обилие перекрёстных гипертекстовых ссылок, возможность свободного входа в текст в любом его месте (дисперстность), произвольное блуждание по «лабиринту» гипертекста, переходность, незавершённость, динамичность и интерактивность, использование визуальных средств выразительности, возможность множества способов прочтения и вариативность построения сюжета. Принимая во внимание эти характеристики, мы можем сравнить, в чём гиперроман и роман-комментарий пересекаются, а в чём – различаются. К

⁵⁰ См. Nelson, Theodor H. *Literary Machines*. Mindful Press, 1993.

⁵¹ Барст, О.В. Структурно-семантические особенности организации гипертекстового нарратива (на материале гиперромана М. Джойса *Twelve Blue*): автореф... дис. кан. фил. наук. Санкт-Петербург, 2005. С. 3.

примеру, в романе-комментарии мы также рассматриваем многоуровневую разветвленность, интерактивность, возможность множества способов прочтения и вариативность построения сюжета как его важные жанровые особенности, а обилие перекрёстных гипертекстовых ссылок (в нашем случае – сносок и примечаний) и возникающее в результате «блуждание по лабиринту» – как основополагающие характеристики этого жанра. Более того, образ лабиринта становится важным элементом поэтики романа-комментария, о чём будет сказано подробнее в третьей главе. В то же время, в романе-комментарии, как правило, явно различимо начало произведения, то есть войти в текст в любом его месте без ущерба авторскому замыслу не представляется возможным. Кроме того, роман-комментарий весьма редко обращается к визуальным и иным, «нетекстовым» средствам выразительности, так как представлен чаще всего на бумажном носителе, а потому, в отличие от иного гипертекста, который может существовать в digital-пространстве, не имеет таких инструментов, как аудиозапись или видеоролик.

Тем не менее, роман-комментарий, как и гиперроман, может рассматриваться как пример уже упомянутой выше так называемой эргодической литературы – автором этого термина считается норвежский исследователь Эспен Аарсет (Espen J. Aarseth). По его определению, эргодический текст представляет собой открытую структуру, для возникновения текста в которой читатель должен предпринять ряд действий и усилий⁵². Ключевым принципом в произведениях такого рода становится возможность выбора. Как утверждает О.А. Ананьина, в традиционных текстах «читатель лишён власти над ними и довольствуется ролью вайера, который может строить догадки, предвосхищать развитие сюжета, предлагать интерпретации, но не может переписать предложенную ему историю»⁵³. Напротив, в эргодическом тексте читатель, в зависимости от решения придерживаться того или иного нарративного пути, игнорируя при этом остальные, способен повлиять на «результат текстового приключения», а иногда и вовсе не преуспеть в со-создании связного художественного нарратива. Другими словами, если для традиционной литературы на читателя не возлагается никакой дополнительной ответственности, кроме движения глаз и периодического переворачивания страниц, то эргодическая литература требует от читателя некоторых нетривиальных усилий, чтобы прочесть книгу. Классическими примерами эргодической литературы Аарсет называет «Книгу перемен», «Каллиграммы» Г. Аполлинера или «Сто тысяч миллиардов стихотворений» Р. Кено⁵⁴. На основе определения Аарсета к этому списку, на наш взгляд, можно причислить также и вышеупомянутые произведения Кортасара,

⁵² Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997. С. 11.

⁵³ Ананьина, О.А. «Самоинтерпретирующая книга: роман М. Данилевски ‘Дом листьев’» *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*, vol. 2, no. 3, 2017. С. 57.

⁵⁴ Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997. С. 10.

Павича, Темеши, Акунина и Кальвино. Под определение Аарсета, с нашей точки зрения, попадает и жанр романа-комментария. Среди них изучаемые в рамках настоящей диссертации романы-комментарии, а также произведения других европейских стран: «Афинские убийства» Хосе Карлоса Сомосы, «Производственный роман» Петера Эстерхази и «Дом листьев» Марка Данилевского. Впрочем, Ананьина склонна рассматривать последний не в качестве эргодической литературы, но сквозь призму ремедиации⁵⁵.

Необходимо также провести границу между романом-комментарием и интерактивным романом. По определению Касимовой, интерактивным романом может считаться произведение, «обладающее открытой структурой, в которой устраняется заданный сюжет и предлагается его вариативность, что направлено на вовлечение читателя в активное, деятельное чтение произведения»⁵⁶. Среди интерактивных романов исследовательница в своей диссертации выделяет произведения М. Павича («Хазарский словарь», «Внутренняя сторона ветра», сборники «Мушка» и «Семь смертных грехов»), роман П. Корнеля («Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи»), роман М. Джойса («Полдень»), роман Ж. Перека («Жизнь, способ употребления»), произведения Х. Кортасара («Игра в классики», «62. Модель для сборки»). С одной стороны, интерактивный роман и роман-комментарий, на наш взгляд, могут быть объединены под зонтичным термином «эргодическая литература», так как оба жанра предполагают активное участие читателя в восприятии текста. Переходя (или не переходя) по ссылкам в интерактивном романе, перелистывая (или не перелистывая) страницы между исходным текстом и комментариями, читатель каждый раз делает выбор, изменяя тем самым маршрут своего чтения и создавая уникальный метатекст. С другой стороны, под сомнение может быть поставлено утверждение о бесконечности возможных вариантов комбинации элементов текста обоих жанров. В интерактивном романе каждая ссылка самостоятельна и связана с другой или несколькими ссылками напрямую, в то время как в романе-комментарии оппозиция «исходный текст – комментарий» играет гораздо более важную роль. То есть интерпретация каждого комментария так или иначе происходит сквозь призму той части исходного текста, на которую ссылается тот или иной комментарий. Несмотря на то, что сноски в романе-комментарии зачастую отсылают к другим сноскам, сама нумерация комментариев указывает на определённую линейность и конечность повествования. Об этом пишет и Касимова, подчёркивая отличие интерактивного романа от романа-комментария: по её словам, если в романе-комментарии

⁵⁵ Ананьина, О.А. «Самоинтерпретирующая книга: роман М. Данилевски ‘Дом листьев’» Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, vol. 2, no. 3, 2017. С. 63.

⁵⁶ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 3.

читатель имеет дело с так называемым заданным набором лексий, которые имеют ограниченное число комбинаций, то в интерактивном романе эти комбинации, заранее предопределённые автором, «зависят не только от пути чтения, который изберёт реципиент, но и от количества прочтений»⁵⁷. Об определённой линейности, в свою очередь, говорит и Ананьина, исследуя некоторые смыслопорождающие механизмы романа Данилевского «Дом листьев», также являющимся важным представителем жанра романа-комментария. Не соглашаясь с причислением этого произведения к эргодической литературе, Ананьина пишет так: «Оценка “Дома листьев” по критериям эргодичности обманывает ожидания. Ошеломляюще избыточная нелинейность формы и трудности её восприятия действуют как отвлекающий маневр, за которым скрывается вполне традиционное линейное повествование, к тому же, закрытое от вмешательства читателя. Наличие лабиринта как объекта (внутреннее пространство дома) и как символа (борьба его толкований) не придаёт тексту эргодических свойств, так как никакая рекомбинация его элементов не предполагается»⁵⁸. Тезис о невозможности рекомбинации элементов в романе Данилевского представляется нам заслуживающим внимания и в свете изучения жанровой специфики романа-комментария.

Вместе с тем, роман-комментарий многое заимствует у интерактивного романа, являясь, безусловно, родственным ему жанром. Во-первых, это некоторые структурные элементы текста: те фикциональные сноски и примечания, что часто встречаются в интерактивном романе, присутствуют и в романе-комментарии, где становятся главным и превалирующим элементом. Кроме того, это предисловия и инструкции к тому, как читать роман: рекомендации способов чтения присутствуют как в интерактивных романах Павича и Кортасара, так и в романах-комментариях Набокова, Галковского и Данилевского. Во-вторых, два жанра сближает общая фрагментарность, обрывистость повествования, намеренная незавершённость или стремление создать ощущение этой потенциальной незавершённости: в интерактивном романе это выражается через высокую вариативность прочтения, в то время как в романах-комментариях рассказчики часто повторяют мысль о том, что могли бы продолжать свой комментарий бесконечно. В обоих жанрах фрагментарность, как правило, реализована через гипертекстуальность произведений и на композиционном уровне выражает идею отсутствия центра или идею поиска этого центра. К примеру, в «Хазарском словаре» нельзя назвать центральной ни одну из входящих в него книг – в романе-комментарии сама структура заставляет

⁵⁷ Там же, С. 133.

⁵⁸ Ананьина, О.А. “Самоинтерпретирующая книга: роман М. Данилевски ‘Дом листьев’” Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, vol. 2, no. 3, 2017. С. 59.

задаётся вопросом, какая из его частей центральная: исходный текст или комментарии к нему. Кроме того, интерактивным романам и романам-комментариям присущи образы лабиринта и зеркала, о которых чуть подробнее мы поговорим в третьей главе, а также общая проблематика, связанная с поиском истины, оценкой прошлого и авторской рефлексии.

Писателем, от произведений которого в той или иной мере ведут свое развитие и интерактивный роман, и роман-комментарий, является аргентинский прозаик Хорхе Луис Борхес. В контексте нашей диссертации наиболее важным его произведением нам представляется «Анализ творчества Герберта Куэйна» – рассказ, посвящённый изучению книг выдуманного писателя и описанию его романов. На шести с небольшим страницах, опубликованных в 1941 году, мы встречаем большинство образов, мотивов, композиционных и структурных элементов, являющихся жанроопределяющими и для интерактивного романа, и для романа-комментария.

Во-первых, это фикциональные сноски, написанные основным нарратором и входящие в фикцию произведения, которые позже стали основой композиции романа-комментария. По мнению Малони, с помощью фикциональных паратекстов Борхесу удаётся в новом свете преподнести читателю онтологические вопросы о природе вымысла и форме повествовательной литературы⁵⁹. Во-вторых, это инструкции к тому, как читать произведение с несколькими вариантами прочтения: «Те, кто станет читать их в хронологическом порядке [...], не почувствуют особый вкус этой странной книги. Два рассказа [...] не имеют самостоятельной ценности, их эффект обнаруживается при сопоставлении...»⁶⁰. Подобные инструкции мы встречаем и у Павича в «Хазарском словаре» («Три книги этого словаря – Жёлтую, Красную и Зеленую – можно читать в том порядке, какой придёт на ум читателю, например начав с той страницы, на которой словарь откроется»⁶¹), и у Набокова в «Бледном огне» («Хотя эти примечания, согласно обычаю, помещены в конце поэмы, читателю рекомендуется просмотреть их в первую очередь, а уже затем, с их помощью, изучить поэму...»⁶²). К подобным рекомендациям относятся и наглядные схемы, представляющие собой структуру глав или примечаний. У Борхеса рассказчик предлагает читателю схему рассказа Куэйна *April March*, который состоит из трёх длинных глав по три новеллы в каждой: «Из этих новелл одна имеет характер символический, другая —

⁵⁹ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. 119.

⁶⁰ Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. Пер. с испанского Вс. Багно. Санкт-Петербург: Издательство «Северо-Запад», 1992, С. 140.

⁶¹ Павич, Милорад. *Хазарский словарь; Последняя любовь в Константинополе; Пейзаж, нарисованный чаем: романы*. Москва: Издательство «Иностранка», 2022, С. 21.

⁶² Набоков, В.В. *Бледный огонь*. Москва: Издательство «АСТ», 2022, С. 36.

сверхъестественный; третья — детективный; ещё одна — психологический и т.д.»⁶³. Аналогичные схемы в своих романах читателям предлагают, к примеру, Кортасар и Галковский. В-третьих, имя Борхеса тесно связано с энциклопедической парадигмой исторического повествования, а для его творчества крайне важен образ лабиринта, книги-лабиринта и библиотеки как цивилизации, что наиболее явно выражено в новелле «Вавилонская библиотека» – этот образ, конечно, отражает постмодернистскую установку «мир как текст» и получает свое развитие в романах-комментариях, где автор комментариев к тому или иному тексту на самом деле комментирует не текст, но эпоху, мир вокруг и собственно свою жизнь. В то же время, по мнению Касимовой, «содержательная сторона интерактивных романов усиливается посредством его формальной организации: помещая читателя в книгу-лабиринт, где он рискует потеряться, заставляя его искать общее среди разрозненных фрагментов, авторы интерактивного романа тем самым указывают читателю на необходимость поисков целостности и гармонии»⁶⁴.

Наконец, влияние Борхеса на возникновение романа-комментария как жанра выражается в пародии на научный комментарий, имитацию комментирования того или иного текста. «Анализ творчества Герберта Куэйна» полностью построен на такой пародии, однако подобные примеры можно найти и в других рассказах: в новелле «Вавилонская библиотека» в фикциональной сноске встречается подробное описание рукописи («В рукописи отсутствуют цифры и заглавные буквы. Пунктуация ограничивается запятой и точкой. Эти два знака, расстояние между буквами и двадцать две буквы алфавита составляют двадцать пять знаков, перечисленных неизвестным»⁶⁵), а «Сад расходящихся тропок» начинается с отсылки на двадцать пятую страницу «Истории мировой войны» Лиддела Гарта. Важен и мотив утраченной, отсутствующей рукописи, комментарии к которой предлагаются читателям в «Анализе творчества Герберта Куэйна» – позже этот мотив проявится в примечаниях к «незначительному» тексту Галковского и в «комментариях к потерянной рукописи» шведского писателя Петера Корнеля. Главное отличие шведского романа-комментария от интерактивного романа, на наш взгляд, сформулировала Касимова: «несмотря на фрагментарность и дисперсность, роман-комментарий Корнеля, воспроизводя форму интерактивного романа, не обладает интерактивностью, так как дает читателю уже готовую последовательность фрагментов, которой нужно следовать»⁶⁶. Вместе с

⁶³ Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. Пер. с испанского Вс. Багно. Санкт-Петербург: Издательство «Северо-Запад», 1992, С. 140.

⁶⁴ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 56.

⁶⁵ Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. Пер. с испанского Вс. Багно. Санкт-Петербург: Издательство «Северо-Запад», 1992, С. 144.

⁶⁶ Там же, С. 128.

тем очевидно, что важнейшее влияние на развитие обоих жанров оказало творчество Борхеса, которое, помимо прочего, проложило дорогу к развитию постмодернизма, в рамках которого роман-комментарий достиг пика своего развития.

Наконец, для полноты картины стоит рассмотреть и такое явление как филологический роман, тем более, что этим определением часто наделяют важный для нашего исследования роман А. Битова «Пушкинский дом». Вл. Новиков, рассуждая об этом жанре, утверждает, что «филологическим по преимуществу, наверное, можно считать такой роман, где филолог становится героем, а его профессия – основой сюжета»⁶⁷. Среди значимых примеров произведений этого ряда Новиков называет роман В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» и А. Битова «Пушкинский дом», добавляя, что «термин “филологический роман” вполне применим к такому типу сочинений, как беллетристические повествования о писателях»⁶⁸, и упоминая в этой связи роман Ю. Тынянова «Пушкин». О.Ф. Ладохина прослеживает становление филологического романа на нескольких этапах – от попыток создания новой жанровой формы в начале XX века в творчестве Тынянова, Шкловского, Каверина и Набокова до кристаллизации этого жанра в конце века (70-90-е годы) в творчестве писателей постмодернистского направления – А. Битова, А. Наймана, Вл. Новикова и С. Гандлевского⁶⁹. В свою очередь, А.О. Разумова, основываясь на вышеизложенных определениях Новикова, расширяет понятие филологического романа, утверждая, что на место «романа» в XX веке могут стать записки и дневники, на место «героя» – филолог, записывающий свои мысли или ведущий хронику своей жизни, на место «сюжета» – реальная судьба⁷⁰. В этой формулировке филологический роман уже сильнее приближается к изучаемому нами роману-комментарию, так как и в «Бесконечном тупике», и в «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» мы встречаемся с филологом или писателем, записывающим свои мысли и ведущим хронику своей жизни в записках – сносках и примечаниях. Сближает два жанра и определение Н.В. Логуновой, которая определяет филологический роман как «произведение, в котором элементы литературоведческого анализа становятся частью художественной структуры»⁷¹, в то время как главной отличительной особенностью филологического романа называет «такое воплощение филологических идей в структуре романа, такое включение литературной или языковой теории в

⁶⁷ Новиков, Вл. “Филологический Роман. Старый Новый Жанр На Исходе Столетия.” Новый Мир, vol. 10, 1999. С. 196.

⁶⁸ Там же, С. 199.

⁶⁹ Ладохина, О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: автореф...дис. кан. фил. наук. Архангельск, 2009. С. 7.

⁷⁰ Разумова, А.О. «Филологический роман» в русской литературе XX века (генезис, поэтика): автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2005. С. 1-2.

⁷¹ Логунова, Н.В. “Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского как филологический эпистолярный роман”. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, no. 101, 2009. С. 122.

литературную практику, которое ведет к художественным открытиям»⁷² – с подобными явлениями мы в той или иной степени столкнёмся и при разговоре обо всех романах-комментариях, подробно анализируемых в третьей главе. Однако, несмотря на всё это, существенны и различия между двумя жанрами. Во-первых, указанные филологические романы (за исключением разве что «Пушкинского дома») не содержат гипертекстуальной структуры, не предполагают отказ от линейного чтения, не предлагают несколько читательских стратегий. В них нет того внутреннего противопоставления, какое обнаруживается между комментируемым текстом и аппаратом сносок и примечаний в романе-комментарии, а проблематика самого романа-комментария хоть зачастую и пересекается с филологическим романом (проблема языка, роль и место литературы в жизни человека), но совершенно этим не исчерпывается, представляя собой гораздо более масштабное явление и выходя далеко за рамки «беллетристического повествования о писателях». В этой связи мы полагаем, что роман-комментарий имеет больше родственных связей с интерактивными романами, описанными выше, тем более, что важнейшей его составляющей является его постмодернистское начало.

Роман-комментарий как постмодернистский жанр

В своей диссертации мы рассматриваем жанр романа-комментария как принадлежащий к постмодернистской литературе. На это прямо и косвенно указывают множество исследователей. Так, Г.Л. Нефагина подчёркивает, что сформулированная Роланом Бартом концепция «мир как текст» является ключевой для понимания эстетики постмодернизма, определяющая характер эстетических приёмов и специфических средств постмодернистского творчества: «Постмодернизм — культура рефлексующая. Это означает, что автор при создании текста постоянно перебивает себя, уточняет какие-то детали, объясняет смысл образа, говорит о причинах того или иного действия. Повышенная рефлексия выражается в форме комментаторства, автодокументирования. Наиболее распространёнными жанрами постмодернизма стали дневники, записки, свод коротких фрагментов, письма, комментарии, сочиняемые героями романы»⁷³. Перебивание себя, вечное уточнение деталей и объяснение слов и образов, повышенная рефлексия в виде комментаторства и автодокументирования – всё это свойственно абсолютно всем исследуемым в диссертации романам-комментариям, всё это

⁷² Степанова, И.М. "Филологический роман как «Промежуточная словесность» в русской прозе конца XX века". Вестник Томского государственного педагогического университета, no. 6, 2005. С. 76.

⁷³ Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х-начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск: Издательский центр «Экономпресс», 1998. С. 163.

является неотъемлемой частью их художественного замысла и структурной композиции. Дневники, записки, свод коротких фрагментов – всё это присутствует в произведениях в виде сносок, послетекстовых комментариев и примечаний.

О том, что роман-комментарий может быть причислен к постмодернистским текстам, говорит и И.С. Скоропанова, рассматривая культурфилософскую и психоаналитическую проблематику в произведении «Бесконечном тупике»: «В своей книге Галковский подключается к процессу самокомментирования культуры, в который вовлечены и многие другие постмодернисты. Самокомментирование же по-постмодернистски включает в себя переоценку ценностей, деканонизацию канонизированного, пародирование всего одномерного, однозначного, “окончательного”. Именно этим и занимается Галковский, обратившийся к наследию отечественной культуры, представленному совокупностью литературных, религиозно-философских, исторических текстов»⁷⁴. Переоценка ценностей и самокомментирование, деканонизация и пародирование также являются принципиально важными составляющими романа-комментария. Нарратор в романе Галковского переосмысливает историю, литературу и философию России, рассказчик у Попова деканонизирует созданный советской пропагандой миф о поддерживающим партию народе, повествователь Веллера занимается автокомментированием, а все эти романы в том или ином смысле представляют собой пародию на академический, научный текст, полный примечаний и сносок в их первоначальном значении.

О пародировании как о принципиальной составляющей постмодернистского мышления необходимо сказать чуть подробнее. Для этого необходим небольшой экскурс в историю. В 1743 году немецкий писатель и сатирик Готлиб Вильгельм Рабнер публикует пародийную диссертацию под названием *Hinkmars von Repkow Noten Ohne Text*, состоящую исключительно из сносок, которые, по задумке автора, относятся к некоему несуществующему или отсутствующему тексту. Диссертация без текста, но полностью состоящая из сносок, стала пародией на академические работы того времени – тем самым Рабнер высмеивал чрезмерное использование сносок в научных трактатах, подчёркивая их ненужность и несостоятельность. В своей пародии Рабнер пишет: «Люди, о которых можно было бы поклясться, что природа сделала их пригодными для любого другого призвания, кроме науки; люди, которые, не размышляя сами, объясняют мысли древних и других знаменитых людей; такие люди делают себя великими и устрашающими, и с помощью чего? Сносок!»⁷⁵. Энтони Графтон в своей книге под названием

⁷⁴ Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 451.

⁷⁵ Rabener, Gottlieb Wilhelm. Satiren. Wien, 1765. С. 111.

The Footnote: A Curious History так комментирует мысль писателя: «В современном ему мире, по утверждению Рабенера, признание получают не те, кто пишет собственный текст, но те, кто комментирует тексты других. Поэтому он решает устранить посредника: написать свои собственные сноски и прославиться благодаря им, не дожидаясь текста, к которому они будут привязаны»⁷⁶. Следовательно, целью Рабенера, конечно, было сатирическое высказывание, однако вместе с тем он стал одним из первых, если не первым, писателем, превратившим паратекст в неотъемлемый элемент литературы, сделавшим его фикциональным элементом, а его пародийная диссертация стала, тем самым, своеобразной предтечей исследуемого нами жанра. Стоит отметить, что авторы, высмеивающие и пародирующие излишнюю учёность, создавали свои произведения ещё в VII веке нашей эры. Так, в качестве примера Бахтин называет *Виргилия Марона Грамматика*, называя его произведения тонкой пародией на формально-грамматическое мышление поздней античности: «Это чрезвычайно ученое произведение, насыщенное невероятным количеством ссылок, цитации из всевозможнейших авторитетов древнего мира, иной раз и вовсе не существующих; цитаты в ряде случаев пародийные. Серьёзные и довольно тонкие грамматические анализы переплетаются с резким пародийным преувеличением самой этой тонкости, скрупулезности ученых анализов; изображается, например, двухнедельная ученая дискуссия по вопросу *vocativus* от *ego*, то есть звательного падежа от “я”»⁷⁷. Таким образом, корни пародийной природы романа-комментария, высмеивающего чрезмерный академизм, прослеживаются в европейской литературе и в VII, и в XVIII веке. Более подробное внимание пародийной составляющей романа-комментария уделяется в третьей главе.

Продолжая традицию, заданную Рабенером, в XX и XXI веках в разных странах и на разных языках публикуются похожие произведения, состоящие исключительно из сносок и комментариев к несуществующему тексту. Ю.И. Злобина определяет такие произведения как «роман в сносках». На наш взгляд, ключевое отличие этого жанра от изучаемого нами романа-комментария состоит в том, что в романе-комментарии сноски принимают на себя часть смыслового акцента, теряя часть своего смысла при отсутствии комментируемого исходного текста, в то время как главной особенностью романа в сносках является именно отсутствие основного текста, а сноски воспринимаются самостоятельно. Среди романов в сносках мы можем выделить произведение «Тело» американской писательницы Дженни Булли (2002), «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» шведского писателя Петера Корнеля (1987) и

⁷⁶ Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 120.

⁷⁷ Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 437.

«Комментарии. Маргинальное повествование» российской писательницы Светланы Богдановой (1997). Некоторые традиции пародийной диссертации Рабенера, пусть и с имеющимся “основным” текстом, продолжает белорусский писатель Владимир Бутромеев своим романом-диссертацией «Корона Великого Княжества», впервые опубликованном в 1999 году.

Вопросом пародирования как принципиального элемента русского постмодернизма подробно занимается Михаил Эпштейн в статье «Истоки и смысл русского постмодернизма». В своей работе он, среди прочего, ведёт наличие пародийного элемента в русской литературе от А.С. Пушкина и его романа в стихах «Евгений Онегин»: «Параллельно с симуляцией реальности в русской истории, происходит симуляция оригинальности в русской литературе, которая с самого начала была скроена из европейских цитат. [...] Постмодернизм – это и есть культура сознательной вторичности и цитатности, в которой русская словесность, как известно, преуспела со времен Тредиаковского и Сумарокова. [...] Поначалу зависимость русской литературы от западной воспринималась просто как более или менее успешное усвоение её уроков, ученическое копирование, иногда даже сравнимое по выполнению с оригиналом. [...] Но если к подражанию прибавляется, как у Пушкина, игровая установка, пародийное намерение, то можно в этом “подражательстве” увидеть и особый, ранний “постмодернистский” тип словесности»⁷⁸. Учитывая пародийный характер “диссертации” Рабенера, труды которого, кстати, были известны русским читателям и литераторам ещё с екатерининских времен, а также тот факт, что роман Набокова «Бледный огонь», являющийся матричным произведением для изучаемого нами жанра, также стал своеобразной реакцией писателя на свою работу по комментированию собственного перевода «Евгения Онегина», и, наконец, многочисленное высмеивание «научности» в самих романах-комментариях, можно с известной степенью уверенности утверждать, что изучаемый жанр содержит в себе большую долю пародийного элемента.

О постмодернистской природе одного из главных представителей изучаемого нами жанра, романа «Бесконечный тупик», говорит и В.П. Руднев. Рассматривая примечания Одинокова в «Бесконечном тупике» с точки зрения исповеди, он замечает: «По жанру “Бесконечный тупик” всё-таки наиболее близок к классической исповеди (Св. Августин, Жан-Жак Руссо, Л. Н. Толстой), но это исповедь особенная – постмодернистская, потому что исповедуется не автор, а его alter ego Одинокоев. Обычно исповеди бывают не всегда правдивыми, поскольку за них ручается сам автор своим именем; исповедь Одинокоева безусловно правдива и искренна, потому что это исповедь вымышленного персонажа, хотя ясно и то, что реальный Дмитрий Евгеньевич

⁷⁸ Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. С. 88-89.

Галковский целиком разделяет все высказывания своего героя»⁷⁹. По мысли Руднева, постмодернизм является единственным художественным направлением XX века, которое «открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга. Ведь любая история, в соответствии с пониманием постмодернизма, – это история создания и интерпретации текста. Откуда же тогда взяться реальности? Реальности просто нет»⁸⁰. Этот тезис применим к роману-комментарию: исходный, казалось бы, главный текст не отображает реальность, а сноски, переосмысливая комментируемый текст, создают новую реальность внутри художественной вселенной произведения, а зачастую – и несколько реальностей путем совмещения и столкновения нескольких нарративных уровней в пространстве комментариев. Если, по Рудневу, любая история – это история создания и интерпретации текста, тогда мы можем уверенно утверждать, что роман-комментарий позволяет автору изобразить процесс разрушения одной реальности и возникновения другой, показав, тем самым, условность реальности как таковой. Всё вышесказанное, таким образом, позволяет нам причислять роман-комментарий к постмодернистским жанрам.

Подводя итог первой главе, необходимо подчеркнуть, что роман-комментарий содержит в себе ряд уникальных признаков, отличающих его от других представителей нелинейной прозы: сложная система сносок и комментариев, которые одновременно связаны и с основным текстом, и друг с другом, создаёт в романе гипертекст. Зачастую сноски и примечания противоречат основному тексту, призваны запутать читателя и сбить его с толку, таким образом не просто затрудняя интерпретацию романа, но создавая возможность заведомо ложных интерпретаций, как в случае с «Бледным огнём». Часто в романе-комментарии присутствует несколько нарраторов, одному из которых присуща саморефлексия, желание вернуться к прошлому опыту, по-новому взглянуть на своё прошлое сквозь призму литературы. В романе-комментарии присутствует явный пародийный элемент, высмеивающий традиционные академические сноски, их избыточность и временами излишнюю дотошность. Роман-комментарий принадлежит к постмодернистской литературе, что доказывается стремлением его авторов и нарраторов к саморефлексии, экспериментами с формой и структурой текста, явной интертекстуальностью (прежде всего основываясь на классической литературе XIX-XX веков) и тяготением к переоценке ценностей, деканонизации канонизированного и опровержению всего однозначного, и окончательного. Теоретическая база, данная в этой главе, будет служить основой как для второй

⁷⁹ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 33-34.

⁸⁰ Там же, С. 223.

главы, которая посвящена изучению истории сноски и примечания в русской и европейской литературе, так и для третьей главы, которая подробно сосредоточится на некоторых романах-комментариях, представленных в современной русской литературе.

Глава II. История развития фикциональных сносок и примечаний

Древние века

Истоки возникновения сноски как элемента организации текста теряются в глубине веков. Когда и с какой целью появилась первая сноска? Какие события и процессы повлияли на то, какой мы знаем её сейчас? Разумно было бы предположить, что возникновение и формирование сноски в современном виде напрямую связано с появлением печатного станка и последующим развитием книгопечатания. При всей справедливости этого тезиса предпосылки возникновения этого паратекстуального элемента стоит искать в дошедших до нас текстах древности. Пометки и разного рода указания, которые можно считать некими прародителями сноски, встречаются у многих философов начала эры: например, Кристофер Смит указывает на наличие «некоторого эквивалента академической сноски» у Плиния Старшего в «Естественной истории»⁸¹. Однако, как справедливо замечает Графтон, традиционные историки, как в древнем мире, так и в эпоху Возрождения, писали в рамках риторической традиции, подобно государственным деятелям или генералам, обращающимся к своим собеседникам: «истории, которые они создавали, отражали гораздо больший интерес к добродетели и пороку, чем к источникам и датировке»⁸². Кроме того, те же древнеримские авторы цитировали тексты по памяти, а не из книг, часто внося небольшие изменения, чтобы показать свою сопричастность: «если Плиний Старший перечислял авторов, из которых он черпал материал для своей “Естественной истории”, а Авл Геллий указывал авторов, а иногда и книги, которые он цитировал в своих “Аттических ночах”, то Амвросий Макробий часто даже не упоминал авторов, которых он цитировал слово в слово в своих огромных и влиятельных “Сатурналиях”»⁸³.

Ещё одним ранним предшественником современной сноски, своего рода протосноской, может выступать элемент текста, который в книге Дэвида Росса назван «александрийской сноской» или «александрийским примечанием» (*alexandrian footnote*)⁸⁴. Александрийской сноской в англоязычной традиции принято обозначать такой элемент текста, который, с одной стороны,

⁸¹ Smith, Christopher. “Pliny the Elder and Archaic Rome.” *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, no. 100, 2007. С. 155.

⁸² Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 23.

⁸³ Там же, С. 29.

⁸⁴ Ross, David. *Backgrounds To Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*. Cambridge UP, 1975. С. 78.

якобы отсылает к традициям и преданиям того времени, а с другой стороны является считываемой аллюзией на тот или иной текст древности. Очень часто подобные аллюзии обозначаются такими словами как *fama est* (история идёт), *ferunt* (рассказывают), *dicitur* (говорится) и некоторыми другими. Как пишет Стивен Хиндс, слово *dicuntur* (говорят) указывает именно на этот признак аллюзивности: «“*Говорят* в традиции”, но также, в частности, “*говорят* мои литературные предшественники”: намек на “сноску” подчёркивает аллюзивность стихов и усиливает их требование быть интерпретированными в качестве системы аллюзий»⁸⁵.

Один из примеров александрийской сноски можно найти в произведении древнеримского поэта и философа Тита Лукреция Кара «О природе вещей» (*De rerum natura*), датированном первым веком до нашей эры. В этой поэме, состоящей из шести книг и 7400 строк, Лукреций излагает философскую концепцию эпикуреизма, которая основана на учении о материи и атомах. В третьей книге автор доказывает, что душа смертна и может быть разделена на множество частей, так как распадается вместе с телом. Лукреций пишет:

«Если же в теле везде ощущение жизни разлито,
Одушевляя его, как мы видим, во всём его целом,
То, коль в средину удар, нанесённый внезапною силой,
Сразу его поразит, и оно пополам расщепится,
Ясно, что сила души, расчленённая тем же ударом,
Врозь разлетится тогда, одновременно с телом распавшись,
То же, что может, дробясь, разделяться на разные части,
Не позволяет признать за собою бессмертной природы,
Так, говорят, лезвия колесниц серпоносных нередко
Столь неожиданно рвут тела в беспорядочной бойне,
Что на земле увидеть отсечённые руки и ноги
Можно в то время, как ум и сознание людей не способны
Боли ещё ощутить, причинённой стремительной раной»⁸⁶.

Оставляя на совести Лукреция анатомическую сторону вопроса, обратим внимание на девятую и десятую строчки: «Так, говорят, лезвия колесниц серпоносных нередко // Столь неожиданно рвут тела в беспорядочной бойне». При внимательном прочтении может возникнуть резонный вопрос: кого имеет в виду Лукреций, когда пишет “говорят”? В оригинале поэт пользуется словом

⁸⁵ Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge UP, 1998. С. 2.

⁸⁶ Кар, Тит Лукреций. *О природе вещей*. Пер. с латинского Ф. Петровского. Издательство Академии наук СССР, 1946. С. 179.

memorant, которое этимологически связано с понятием *память*. Именно это слово выполняет в этом фрагменте роль александрийской сноски. Джейсон С. Нетеркат, указывая на этот отрывок, отмечает, что, маскируя эту часть под предания старины, Лукреций на деле ссылается на «Анналы» Квинта Энния: такие общие элементы, как обезглавленная голова и её всё ещё живые глаза, а также сходства в лексике и звучании стиха двух поэтов, эннийские конечные монологические особенности звукописи указывают на то, что перед нами стандартный пример александрийской сноски, в которой Лукреций отсылает читателя к Эннию через глагол *memorant*⁸⁷. Другим примером александрийского примечания в этом произведении может служить отрывок из второй книги, где Лукреций сначала ссылается на предание, описывая вооружённый отряд, его жестокие нравы и благородные идеалы, а после развенчивает этот миф, утверждая, что «Как ни прекрасны и стройны чудесные эти преданья, // Правдоподобия в них, однако же, нет никакого»⁸⁸. По словам Нетерката, здесь под *преданием* Лукреций имеет в виду уже другого поэта, крупнейшего эллинистического лирика Каллимаха и его «Гимн к Зевсу»⁸⁹.

Ещё один пример александрийской сноски (правда, не прибегая к использованию этого термина) находит Ричард Томас в стихах Гая Валерия Катулла, указывая на отсылку к преданию (в оригинале – *dicuntur*) в первых строчках 64 стиха: фраза «Древле корабль из сосны, на хребте Пелиона рожденной, // Плыл, как преданье гласит, по водам текучим Нептуна» является аллюзией на знаменитое начало «Медеи» Еврипида, переведенной на латинский язык Эннием: «О, если бы дубравы пелионские // Под топорами сосен бы не рушили...»⁹⁰.

Помимо этого, на многочисленные случаи использования александрийской сноски у Вергилия указывает Джеймс Р. Тауншенд⁹¹, а Томас Нельсон подробно изучает пре-александрийскую сноску, то есть схожий приём в литературе Древней Греции. Говоря о целях применения александрийского примечания, Нельсон указывает, что этот элемент используется для цитирования конкретного, хотя и неназванного, более раннего источника, часто с намерением исправить его: это и полемический указатель оспариваемой традиции, и знак авторского литературного новаторства. По своей сути, это инструмент литературной самопрезентации,

⁸⁷ Nethercut, Jason S. "The Alexandrian Footnote in Lucretius' De Rerum Natura." *Mnemosyne*, vol. 71, no. 1, 2018. С. 81.

⁸⁸ Кар, Тит Лукреций. О природе вещей. Пер. с латинского Ф. Петровского. Издательство Академии наук СССР, 1946. С. 111.

⁸⁹ Там же, С. 83.

⁹⁰ Thomas, Richard F. "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18)." *The American Journal of Philology*, vol. 103, no. 2, 1982. С. 145.

⁹¹ См. Townshend, James R. "Stop Me If You've Heard This One: Faux Alexandrian Footnotes in Vergil." *Vergilius* (1959-), vol. 61, 2015, pp. 77–96. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/vergilius1959.61.77>. Accessed 10 Nov. 2023.

средство для поэта, чтобы противопоставить себя тому, что говорили его предшественники и что слышали его слушатели – ценная черта интертекстуального репертуара любого римского поэта⁹². Таким образом, феномен александрийской сноски приводит нас к нескольким тезисам. Во-первых, становится очевидно, что интертекстуальность, то есть соотнесение одного текста с другим и их диалогическое взаимодействие с целью создания новых смыслов, присутствует в литературной традиции ещё с древности. Этот приём станет одним из важнейших явлений в литературе последующих веков, и, в том числе, будет играть значительную роль в изучаемых нами произведениях русской литературы. Во-вторых, выясняется, что уже с древних времён среди философов и поэтов остро ощущалась нужда в цитировании и ссылках на других поэтов или другие источники, однако адекватный и научный в привычном для нас понимании инструмент для этого тогда отсутствовал. Впрочем, в силу явно иных представлений того времени о науке и научности в этом не было необходимости. Сноска в современном виде появляется, когда человечество постепенно приходит к таким понятиям, как историчность, научность, доказуемость, – процесс, идущий рука об руку с появлением книгопечатания. Полагаясь на определение сноски из первой главы, историю её возникновения справедливее всего будет вести от примеров, появившихся уже после изобретения печатного станка.

Сноски в европейской литературе и традиции

Энтони Графтон со ссылкой на французских историков Шарля Сеньобоса и Шарля-Виктора Ланглуа пишет, что достоверно назвать самые ранние печатные книги, снабжённые сносками и примечаниями в современном их понимании не представляется возможным. Ввиду того, что аннотирование документов началось ещё в древнем мире и процветало в каждой культуре, которая обладала формальным письменным каноном, комментарии зачастую становились органичной частью текстов⁹³. К примеру, по утверждению Майкла Фишбейна, переписчики и авторы на протяжении многих лет вписывали комментарии непосредственно в текст Библии⁹⁴. Женетт в своей работе, посвящённой паратекстам, пишет, что под более старым названием *glose* или *глосса* (французский словарь Поля Робера датирует слово *note* 1636 годом) использование примечаний восходит к Средневековью, когда текст, помещённый в середине страницы, был окружён, а иногда и снабжен различными пояснениями, написанными более мелкими буквами; такое расположение

⁹² Nelson, Thomas J. Early Greek Indexicality. Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry. 2018. Trinity College, U of Cambridge, PhD dissertation. С. 7-8.

⁹³ Grafton, Anthony. The Footnote: A Curious History. Harvard UP, 1997. С. 26.

⁹⁴ См. Fishbane, Michael. Biblical Interpretation in Ancient Israel. Oxford UP, 1985.

всё ещё распространено в инкунабулах пятнадцатого века, где глосса может быть отличима только по меньшему размеру шрифта. В шестнадцатом веке появляются так называемые примечания на полях – они короче и прикладываются к более определённым отрезкам текста⁹⁵. К примеру, средневековый богослов Пётр Ломбардский, чьи комментарии к Псалтырю и Посланиям Павла считаются самыми высокоразвитыми из глоссированных книг, систематически указывал названия своих источников в примечаниях на полях, создавая то, что Малькольм Паркес позже назовёт «прародителем современного научного аппарата сносок»⁹⁶. В восемнадцатом веке примечания стало принято помещать уже внизу страницы.

Среди возможных «создателей» сноски в современном её виде Чак Зерби называет английского печатника Ричарда Джагга (Richard Jugge), жившего в XVI веке. Как пишет Зерби, в 1538 году английский король Генрих VIII, недовольный примечаниями Женевской Библии («Поля Женевской Библии порой похожи на мутный каскад словесной воды, которая переливается и разбрызгивается. На одной странице поток объяснений настолько велик, что закручивается за угол и оседает внизу страницы»⁹⁷) приказал «позволить Священному Писанию говорить за себя без всяких примечаний на полях». Результатом этого стало появление Епископской Библии, в которой нас особенно интересует книга Иова. Зерби обращает наше внимание на организацию текста первой страницы этой книги: значительную её часть занимают заголовки и иллюстрация, а слева от текста находятся примечания. Однако из семи примечаний только пять (обозначаемые латинскими буквами от *a* до *e*, помещёнными в скобки) располагаются на полях. Решение, найденное в Женевской Библии, – загибание примечаний к нижней части страницы – Джаггу пришлось отвергнуть; беспорядок в этой Библии был как раз тем, чего ему велено было избегать. Так Джагг пришёл к идее, которая легла в основу того, как сноска выглядит по сей день, – разместить примечания (*f*) и (*g*) внизу страницы⁹⁸. Именно эта мелкая, но очень важная деталь – размещение дополнительной информации внизу страницы, под текстом, а не на полях, и пометка соответствующего места в основном тексте – стала определяющей для последующего развития сноски.

Свой вклад в закрепление сноски именно внизу страницы, под основным текстом, внесли двое других британцев, живших в XVIII веке: английский историк Эдвард Гиббон и шотландский философ Дэвид Хьюм, связанные через общего издателя, Уильяма Стрэхена. Восьмого апреля

⁹⁵ Genette, Gérard, Jane E Lewin, and Richard Macksey. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 2001. С.320.

⁹⁶ См. M.B. Parkes, *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book*. Scribes, Scripts and Readers. The Hambledon Press, 1991.

⁹⁷ Zerby, Chuck. *The Devil's Details: A History of the Footnote*. Touchstone, 2003. С. 22.

⁹⁸ Там же, С. 28.

1776 года Хьюм в письме Стрэхену даёт высокую оценку опубликованному в том году историческому труду «История упадка и разрушения Римской империи», но вместе с тем предлагает некоторые рекомендации относительно ссылок на источники, которые в первом томе были напечатаны в конце книги: «Когда объявляется примечание, вы обращаетесь к концу тома; и там часто не находишь ничего, кроме ссылки на источник. Все эти источники должны быть напечатаны только на полях или внизу страницы»⁹⁹. В последующих томах Гиббон, по всей видимости, последовал этому совету и действительно разместил ссылки внизу страницы в виде сносок. Как подчёркивает Графтон, мысль Хьюма о том, что примечания должны занимать удобное место внизу страницы, показывает, насколько важное значение в организации печатного текста к тому времени приобрели примечания¹⁰⁰.

Сами сноски Гиббона также представляют для нас большой интерес. Как остроумно отмечает Брюс Андерсон, читать английского историка без сносок – всё равно что слушать Моцарта без шестнадцатых нот¹⁰¹. Эти примечания, помимо точности и информативности, полны юмора и сарказма. Приведём несколько примеров. Гиббон пишет, что в произведении «Наедине с собой» Марк Аврелий благодарит богов, даровавших ему такую верную жену, однако в сноске иронично замечает, что «все смеялись над доверием Марка, но г-жа Дасье уверяет нас (а женщине нельзя не верить), что муж всегда будет обманут, если только жена даст себе труд притворяться»¹⁰². В другом месте, объясняя стремление ранних христиан оставаться целомудренными, Гиббон пишет, что греческий христианский теолог Ориген «нашёл более благоразумным обезоружить искусителя»¹⁰³. Только обратившись к сноске мы узнаём, что эта формулировка скрывает за собой самокастрацию Оригена; в той же сноске мы читаем и отношение самого Гиббона к этому решению: «Так как он обыкновенно объяснял Священное Писание иносказательно, то можно пожалеть, что только в этом единственном случае он понял его в буквальном значении»¹⁰⁴. Подобное происходит постоянно: Графтон точно подмечает, что факты у Гиббона предоставляются и опровергаются одновременно, словно историк накрывает на стол, а комментатор срывает скатерть, иногда переворачивая посуду¹⁰⁵. В другом фрагменте, очерчивая географию Римской империи, Гиббон упоминает Атлантический океан, «катящий свои волны

⁹⁹ Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 102-103.

¹⁰⁰ Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 103.

¹⁰¹ См. Anderson, Bruce. "The Decline and Fall of Footnotes." *Stanford Magazine*, January/February, 1997, <https://stanfordmag.org/contents/the-decline-and-fall-of-footnotes>.

¹⁰² Гиббон, Эдуард. *История упадка и разрушения Римской Империи*. Часть I. Перевод с англ. В. Н. Неведомского. Москва, 1883. С. 116.

¹⁰³ Гиббон, Эдуард. *История упадка и разрушения Римской Империи*. Часть II. Перевод с англ. В. Н. Неведомского. Москва, 1883. С. 49.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Grafton, Anthony. "The Footnote from De Thou to Ranke." *History and Theory*, vol. 33, no. 4, 1994. С. 54.

между континентами Старого и Нового Света», и тут же даёт сноску: «Вольтер, не опираясь ни на какие положительные или вероятные факты, великодушно отдал во владение римлян Канарские острова»¹⁰⁶. Последний пример наиболее ярко демонстрирует характерный стиль Гиббона – весьма информативный, но в то же время саркастичный и открыто полемичный по отношению ко многим мыслителям и литераторам своего времени и ушедших эпох.

Интересно, что сравнения с Моцартом на Гиббоне не заканчиваются. «Моцартом сносок» Зерби называет французского мыслителя и богослова Пьера Бейля. Его титанический труд, озаглавленный как «Исторический и критический словарь» (фр. *Dictionnaire historique et critique*) Майкл Хиксон называет одной из самых длинных и сложных книг, когда-либо написанных одним автором: словарь состоит из шести миллионов слов, устроен подобно энциклопедии, с обсуждением сотен тем, в основном людей, расположенных в алфавитном порядке. Однако, в отличие от энциклопедии, «Словарь» полон критических, философских, иногда непристойных сносок, которые составляют более восьмидесяти процентов от общего объёма работы¹⁰⁷. Как пишет Зерби, изначально Бейль задумывал словарь как сборник ошибок других авторов, справочник, в котором можно было бы найти всё, что было неверно сказано об Аристотеле, Риме, изгнании Адама и Евы из Эдема или любых других лицах, местах и событиях, которыми изобилует ум образованного читателя XVII века¹⁰⁸. Однако позже стало очевидно, что сборник чужих ошибок будет малоинтересен образованной публике, поэтому он решает представить факты в более привычном алфавитном порядке, а ошибки и собственные умозаключения передать в объёмных сносках. Примечание может начинаться с критики того или иного автора, а заканчиваться источником, который Бейль приводит в качестве подкрепления своего тезиса. По форме и стилю этот подход сильно напоминает созданный несколькими десятками лет спустя исторический труд И.Н. Болтина (о влиянии Бейля на Болтина прямо говорит В.О. Ключевский¹⁰⁹), к которому мы чуть подробнее перейдём позже в этой главе. Важную роль Бейля в развитии сноски как элемента текста подчёркивает и Графтон, утверждая, что Бейль, вполне возможно, пытался избежать цензуры, помещая самые скандальные и дерзкие места в тень сноски, а не выставляя их на всеобщее обозрение в тексте¹¹⁰.

Оба этих исследователя выделяют ещё одного учёного, который кардинальным образом повлиял на эволюцию сносок, – немецкого историка Леопольда фон Ранке, считающегося «отцом научной

¹⁰⁶ Гиббон, Эдуард. История упадка и разрушения Римской Империи. Часть I. Перевод с англ. В. Н. Неведомского. Москва, 1883. С. 34.

¹⁰⁷ См. Hickson, Michael W. "Pierre Bayle". Renaissance and Reformation, Oxford UP, 2022.

¹⁰⁸ Zerby, Chuck. The Devil's Details: A History of the Footnote. Touchstone, 2003. С. 63.

¹⁰⁹ См. Ключевский, В.О. Литературные и исторические портреты. Москва: Издательство «Юрайт», 2021. С. 108.

¹¹⁰ Grafton, Anthony. The Footnote: A Curious History. Harvard UP, 1997. С. 198.

истории»¹¹¹. В отличие от Бейля и Гиббона, использовавших свои примечания ярко и смело, сноски Ранке выдержаны в подчёркнуто сухом стиле. На ранних этапах своей научной карьеры в одном из писем к издателю Ранке признавался, что включил сноски в свою работу исключительно из формальных требований: «Я тщательно избегал настоящего аннотирования. Но я чувствовал, что цитирование незаменимо в работе начинающего автора, который должен проложить себе путь и заслужить доверие»¹¹². Графтон пишет, что Ранке, считая примечания скорее необходимым злом, всё ещё искал способ избежать нагромождения текста сносками: к примеру, он предлагал пронумеровать строки на каждой странице или в каждом разделе, как это уже было принято в изданиях классических авторов, и помещать примечания в конце, с привязкой к тексту. К слову, именно в такой форме Кинбот публикует свой комментарий к поэме Шейда в романе Набокова «Бледный огонь», в том же формате выполнены примечания в романе Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик».

Вместе с тем, иногда примечания у Ранке абсолютно излишни. К примеру, в одном моменте он делает сноску и пишет: «см. Приложение 66, 67 и 68». Но если открыть приложение №66, то начинается оно так: «Мне нечего добавить к содержанию этих документов, которые я уже использовал для текста, за исключением, пожалуй, утверждения во втором, что герцога Карла на самом деле ненавидели за то, что он монополизировал почти все права на покупку и торговлю...»¹¹³. Очевидно, что начало приложения несколько обесценивает сноску. Остается неясным, зачем Ранке приводит эту информацию в приложении, а не в сноске, если она действительно важна. Если же она не важна, к чему вообще делать столь бесполезную сноску. Не менее показателен и другой пример. В своей книге Зерби сравнивает стиль аннотирования Бейля и Ранке, когда они обращаются к одному и тому же эпизоду: противостоянию Давида с Голиафом. Зерби показывает, что если Бейль в своих сносках приближается к тому, чтобы сомневаться в достоверности Библии (в век, когда религиозная вера была вопросом жизни и смерти), то Ранке подчёркнуто сух и отстранён. Важным представляется тот факт, отмечает Зерби, что учёные того времени в качестве объекта для подражания выбрали именно немецкого историка, а не Бейля, а причины их выбора могут быть те же, в которых признавался Ранке на заре своей карьеры. Как пишет Зерби, «их желание казаться учёными постепенно подорвало представление о развёрнутых сносках, способных вписаться в повествование как романа, так и истории, сносках, которые могут

¹¹¹ См. Iggers, Georg G. "The Intellectual Foundations of Nineteenth-Century 'Scientific' History." The Oxford History of Historical Writing, Oxford UP, 2011.

¹¹² Grafton, Anthony. The Footnote: A Curious History. Harvard UP, 1997. С. 64.

¹¹³ Ranke, Leopold von. The History of the Popes, Their Church and State. Translated By E. Foster. Vol. III. – Appendix. London, 1882. С. 272.

быть столь же важны для случайных мемуаров, как и для научного отчёта, которые готовы играть главную роль, роль персонажа или роль второго плана, и которые отказываются быть типизированными»¹¹⁴. К началу XIX века большинство историков придерживались формулы «текст убеждает, примечания доказывают». Хоть фон Ранке был далеко не первым, кто использовал сноску, именно он надёжно связал её применение с научной привычкой подтверждать и обосновывать основной текст в надлежащем виде. Работы Ранке стали тем поворотным моментом, после которого сноска превратилась в то, какой её считают сейчас многие читатели: строгой, второстепенной и в общем-то неинтересной. Период XVIII-XIX веков был решающим в выборе между полемичными, развёрнутыми и порой ироничными сносками Бейля и Гиббона и сухими, лаконичными и строгими по тону сносками Ранке – выбор был сделан в пользу последнего.

Интересную точку зрения на различие в стилях аннотирования Гиббона и Ранке приводит Графтон. По его словам, Гиббон, при всем своём мастерстве владения сносками, долгое время балансировал между учёностью и повествованием, сохраняя склонность к порицанию того, что называл «пыльными пергаментами и варварским стилем записей средних веков». Ранке, в свою очередь, сделал исследования и критику модными и драматичными – такими, которые привлекали молодых людей к работе в семинарах, написанию диссертаций и вступлению в формирующуюся профессию. Теперь сноски действительно могли сделать человека более известным, чем его текст. Неудивительно, заключает Графтон, что так много ярких молодых людей выбрали проблемы критики источников в качестве темы для своих хорошо проаннотированных докторских диссертаций: содержание и форма наконец-то соответствовали друг другу¹¹⁵.

После того, как сноска обосновалась в академической литературе и прописалась внизу страницы, её появление в литературе художественной было вопросом времени – в том числе и в сугубо художественных целях. Пусть традиция Гиббона и Бейля в конце концов и уступила традиции Ранке при написании академических текстов, всё-таки труды английского и французского историков были хорошо знакомы каждому образованному человеку. Включая сноску в своё произведение именно в качестве художественного элемента, писатели разных времён преследовали несколько целей: высмеивали обилие сносок и их объём, продолжали особую традицию комментирования, заданную Гиббоном и Бейлем и, наконец, возвращали сноске её живость, которую отняли у неё Ранке и его подражатели.

¹¹⁴ Zerby, Chuck. *The Devil's Details: A History of the Footnote*. Touchstone, 2003. С. 98.

¹¹⁵ Grafton, Anthony. "The Footnote from De Thou to Ranke." *History and Theory*, vol. 33, no. 4, 1994. С. 75.

Сноска не как инструмент подтверждения историчности и научности текста, не как способ обогатить и усилить авторитет своей работы, но как элемент художественного вымысла наблюдается в европейской литературе с XVII века. Её история и трансформация по мере развития литературного процесса может стать темой отдельной диссертации, так как список авторов, использовавших фикциональные сноски и примечания в своих работах, огромен и вмещает в себя несколько веков европейской литературной традиции, от Афра Бен и Вольтера до Джеймса Джойса и уже упоминавшегося Марка Данилевского. Нам представляется абсолютно невозможным уделить внимание всем предшественникам и охватить все пласты и произведения культуры, так или иначе повлиявшие на феномен фикциональной сноски и примечания. По этой причине нами намеренно исключены из внимания такие сферы, как богословие, филология, текстология и герменевтика. В этой главе мы ограничимся лишь именами некоторых писателей и литераторов, которые наиболее интересны для нас с точки зрения эволюции фикциональных сносок и примечаний.

Во-первых, необходимо упомянуть английского поэта Александра Поупа, автора сатирической поэмы *The Dunciad*. Одним из инструментов критического высмеивания в поэме, целиком посвященной глупости оппонентов Поупа, становятся сноски. Первая сноска относится к самому заглавию произведения и содержит карикатурно-научное, крайне развёрнутое рассуждение о том, какое из возможных написаний поэмы является верным с лингвистической и этимологической точек зрения. По подсчётам Зерби, объём сносок *The Dunciad* примерно в десять раз превосходит объём самого текста. Это объясняется тем, что в период с XV по XVII века засилье сносок и примечаний в литературе было тотальным: Графтон пишет, что к концу пятнадцатого века поэмы Вергилия уже были окольцованы полосой текста шире оригинала, напечатанного неразборчиво мелким шрифтом, в котором комментаторы – древние и современные – спорили о значении и применении его текстов¹¹⁶. Высмеивание сносок достигло своего пика в 1743 году, когда немецкий писатель и сатирик Готлиб Вильгельм Рабенер опубликовал свою пародийную диссертацию под названием *Hinkmars von Repkow Noten Ohne Text*, состоящую исключительно из сносок, которые, по задумке автора, должны комментировать несуществующий текст. Произведение Рабенера появляется на свет за несколько десятков лет до признания молодого Ранке, что подчёркивает тот факт, что Ранке лишь следовал принятым нормам своего времени. Это утверждение доказывается другой цитатой из диссертации Рабенера, в которой он говорит об относительном успехе тех авторов, что заработали свою славу, комментируя чужие произведения: «С другой стороны, я

¹¹⁶ Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997. С. 115.

смею утверждать на сотне примеров, что ни одним способом в мире нельзя достичь должного авторского величия легче, чем занимаясь умножением и улучшением чужих сочинений с помощью примечаний»¹¹⁷. Рабенер уже в XVIII веке в предисловии к своим примечаниям с иронией пишет о том, что «примечания издателя – это всегда самое значительное и важное, а сам текст – это лишь нечто побочное, по крайней мере, не столь важное, как прилагаемые к нему примечания. [...] Только прекрасные примечания не должны быть упущены потомками; потеря была бы непредвиденной. Эти размышления привели меня к решению писать примечания, не заботясь о тексте, поскольку последний, как мне казалось, является лишь второстепенным аспектом книги»¹¹⁸. В самих примечаниях Рабенер говорит о том, что комментарии такого типа обычно никак не связаны с исходным текстом, кроме того, что находятся на одной странице, или, если там нет места, всегда ссылаются на страницу, где находятся слова текста, а также подчёркивает, что такие примечания должны быть неожиданными: «Неожиданность же заключается в том, что я говорю вещи, которые никто не стал бы искать в моих заметках. Например, в тексте есть слово Цицерон, а в примечании я рассматриваю вопрос: действительно ли Навуходоносор ел траву, как вол?»¹¹⁹. Таким образом, всё произведение Рабенера пропитано ироничным, даже сатирическим отношением к засилью примечаний и комментариев к тексту, зачастую излишних и противоречивых. Это сближает немецкого сатирика с Александром Поупом не только в плане их схожего отношения к сноскам и примечаниям, но и в плане того, что это отношение они выражают также с помощью сносок и примечаний, наделяя таким образом эти паратекстуальные элементы иным смыслом: превращая их из инструмента, передающего идею, в саму идею, наводя на них фокус читательского внимания. Целью Поупа и Рабенера, конечно, было сатирическое высказывание, однако вместе с тем они стали одними из первых писателей, превратившими паратекст в неотъемлемый элемент фикции, а пародийный и сатирический элемент фикциональных сносок в художественных произведениях представляют важное значение для понимания исследуемого нами жанра.

Другим важным явлением, представляющим особый интерес для данной диссертации, является творчество французского писателя XVIII-XIX вв. Франсуа Рене де Шатобриана и, в частности, его книга «Исторический, политический и нравственный опыт о древних и новейших революциях», изданная им в эмиграции в Англии в 1797 году. Идеи и взгляды писателя на историю и философию в этом произведении отличаются от его последующих работ, написанных после его обращения к

¹¹⁷ Там же, С. 120.

¹¹⁸ Rabener, Gottlieb Wilhelm. Satiren. Wien, 1765. С. 112.

¹¹⁹ Там же.

христианству. Противники Шатобриана использовали отрывки из «Опыта о революциях» для обвинений писателя в лицемерии. Шатобриан находит изящный способ ответить своим критикам: в 1826 году он переиздаёт книгу, не меняя в ней ни слова, но снабжая её многочисленными примечаниями. Литературовед и переводчик В.А. Мильчина, подробно занимающаяся творчеством Шатобриана, отмечает, что примечания второй степени в «Опыте о революциях» от 1826 года (в отличие от примечаний первой степени, вышедших вместе с первым изданием 1787 года) призваны не столько исправить ошибки, объясниться, уточнить свои актуальные взгляды и отказаться от устаревших, сколько помочь писателю переосмыслить, отрефлексировать свой творческий путь: «[писатель] занят самим собой, каким он был тридцать лет назад. Текст оказывается ключом к познанию собственной личности. [...] Примечания к “Опыту о революциях” были для Шатобриана отнюдь не только вынужденной формой самообороны и борьбы с нападками противников. Они оказались формой самоописания и самопознания, содержательно близкой его творческой личности»¹²⁰. В своей статье Мильчина приводит несколько примеров. «Я льщу себя надеждой повести читателя по тропе, ещё не исхоженной философами, – тропе, на которой его ждут открытия новых истин о человеке», – пишет Шатобриан в первой главе книги. Примечание автора к этой фразе, по словам Мильчиной, снижает юношескую самонадеянность этих строк: «Какая уверенность! только молодость может здесь служить извинением. Новые истины о человеке! – стоило сначала понять, кем был я сам». В другом примечании Шатобриан напрямую обращается к читателю, просит иметь терпение и прочитать ещё несколько страниц. Как утверждает Мильчина, книга для Шатобриана существует только в контексте жизни самого писателя, а потому её текст может и должен изменяться вместе с внутренним развитием автора: «Примечания, щедро вмещавшие анализ собственного я, становятся у него важнее текста. Сам же текст не только не может и не должен быть раз и навсегда завершённым и самодостаточным, но, напротив, должен вечно быть открытым для правки, перечитывания: в него дозволено включать и сегодняшние мнения, и воспоминания о прошлом, сделанные с позиций современности. Именно эту художественную потребность Шатобриан удовлетворял в примечаниях к “Опыту о революциях”»¹²¹.

Этот момент представляет крайне важное значение для нашей диссертации по нескольким причинам. Во-первых, цели примечаний Шатобриана и их стиль во многом совпадают с примечаниями в романе-комментарии «Подлинная история “Зелёных Музыкантов”» Евгения Попова, текстовый аппарат комментариев которого в определённой мере наследует (пусть и,

¹²⁰ См. Мильчина, В.А. «Поэтика примечаний». Вопросы литературы. no. 11, 1978.

¹²¹ Там же.

вероятно, бессознательно) примечаниям «Опыта о революциях» французского автора. В произведении Попова фиктивный автор комментариев также снабжает свой рассказ, написанный в молодости, многочисленными сносками и примечаниями, не только критикуя собственный стиль, но и (будто пользуясь случаем) рассуждая о былых временах. Конечно, в романе-комментарии Попова присутствует значительный пародийный элемент, однако основой для этой пародии служат именно произведения, подобные «Опытам». Во-вторых, примечания Шатобриана имеют значение и в свете другого исследуемого нами произведения, романа «Не ножик не Серёжи не Довлатова» Михаила Веллера. В этом «романе-автокомментарии» Веллер очень подробно, практически слово за словом разбирает другой свой роман – «Ножик Серёжи Довлатова», который, по мнению автора, был неверно понят современниками: «За небольшим исключением высоколобых (не по социальному статусу, а по высоте лба), читатели восприняли однозначно так, что это роман про Довлатова. Намерения автора при объективации результата никого не интересуют. [...] Шесть седьмых текста и вовсе не имеют к этому вопросу никакого отношения. Вообще и категорически о другом». Эта необходимость объяснить собственное произведение, потребность быть понятым современниками, желание ответить критикам также роднит роман Веллера с произведением Шатобриана. Интересно отметить, что непонятым и отвергнутым считает себя ещё один автор, произведение которого находится в фокусе нашей диссертации. Дмитрий Галковский в предисловии к «Бесконечному тупику» пишет: «В советской прессе против меня поднялась кампания травли. [...] Кажется, никто из писателей не подвергался столь последовательному и “разнонаправленному” ostrакизму даже в годы застоя»¹²². Справедливости ради, использование Галковским примечаний в качестве нарративного метода мало связано с его отвергнутостью современниками, однако само по себе подобное совпадение представляется нам любопытным.

Подробный анализ произведений Галковского, Веллера и Попова будет представлен в третьей главе. Сейчас же мы перейдём к истории и эволюции сносок в русской литературной традиции.

Сноски в русской литературе и традиции

Постраничные сноски и послетекстовые примечания как важный элемент текста имеют многовековую историю и в русской словесности. Известно, что русская литературная и научная традиции в большой степени опирались на традиции европейские. Это справедливо и в отношении

¹²² См. Предисловие к первому изданию: Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998.

исторических трудов, в том числе одной из главных исторических работ того времени – сочинения Н.М. Карамзина «История государства Российского». Исходя из того, что наиболее активно сноски развивались в рамках исторических текстов, обращение к центральному историческому труду XIX века в России как к некоторой точке отсчета представляется достаточно справедливым. Как утверждает Е.И. Рудковская, «История государства Российского» является феноменом, который формировался в границах европейского научного пространства и опирался на европейские образцы¹²³.

В «Письмах русского путешественника», вышедших в 1791 году, Карамзин действительно отмечал, что в России «до сего времени нет хорошей российской истории, то есть писанной с философским умом, с критикою, с благородным красноречием»¹²⁴. В качестве примеров и образцов подобных работ он приводит труды Тацита, Дэвида Юма, Уильяма Робертсона и уже упомянутого нами Эдварда Гиббона. Помимо явных структурных и стилистических аналогий, «История государства Российского» изобилует сносками и примечаниями: ещё в предисловии к первому тому Карамзин дважды прибегает к их использованию. Так, указывая на то, что историю России до XVIII века можно восстановить только на основании летописей и архивов, в первом примечании он пишет, что словесные предания, то есть то, что современники слышали о правителях от отцов и дедов и чего нет в книгах, начинаются *для нас* лишь с Петра Великого. Во второй сноске предисловия Карамзин уточняет, что ценит Иоганна Мюллера и Дэвида Юма выше остальных потому, что они «писали целую историю народов». В части, посвящённой источникам, которые использует Карамзин, появляется уже шестнадцать авторских сносок. Эти примечания гораздо объёмнее и подробнее: иные из них занимают бóльшую часть страницы и представляют собой не лаконичную ремарку, но подробный рассказ, часто переходя на следующую страницу. Все эти сноски предисловия помечаются астериском, в отличие от сносок в главах «Истории...», где они выделяются номерами. С помощью этого типографского разделения происходит разграничение целей сноски: снабдить текст авторским комментарием в первом случае или историческим источником во втором. Сносок второго типа у Карамзина огромное количество: историк настолько тщательно и совестно указывает каждый источник и страницу, что к первому тому «Истории...» набирается 487 примечаний. В том же предисловии Карамзин не без юмора пишет о таком объёме комментариев: «Множество сделанных мною примечаний и выписок устрашает меня самого. Счастливы древние: они не ведали сего мелочного труда, в коем теряется

¹²³ Рудковская, И.Е. «Н. М. Карамзин и англо-шотландская историографическая традиция второй половины XVIII в». Вестник Томского государственного университета, no. 281, 2004. С. 142.

¹²⁴ Карамзин, Н.М. Письма русского путешественника. Ленинград: Издательство «Наука», 1984. С. 252.

половина времени, скучает ум, вянет воображение: тягостная жертва, приносимая достоверности, однако ж необходимая!»¹²⁵. Отмечая такое самопожертвование, стоит отметить, что и в этой тяге к достоверности и доказательности своих тезисов Карамзин опирается на труды европейских историков, Гиббона и Ранке, о которых мы писали ранее.

Одним из самых существенных предшественников Н.М. Карамзина из числа русских историков, труд которого напрямую связан с темой нашей диссертации, может считаться автор «Примечаний на “Историю древняя и нынешняя России” господина Леклерка, сочиненных генерал-майором И. Болтиным» и «Критических примечаний генерал-майора Болтина на первый и второй тома “Истории” князя Щербатова» И.Н. Болтин. В уведомлении читателю к первой работе он пишет, что труд французского академика Николя-Габриэля Леклерка об истории России (*Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie moderne*) является «ложью и клеветой», что, в свою очередь, сподвигает его к созданию примечаний к этой книге. В своих записях Болтин указывает на важнейшие ошибки Леклерка и, не ограничиваясь одним их опровержением, предлагает читателю собственную точку зрения на описываемые события, подкрепляя свои доводы «свидетельством Писателей достоверных». Как правило, выглядит это следующим образом: Болтин приводит фрагмент из сочинения Леклерка с соответствующей страницей («Новгород обложен был в 300 гривен. Сия монета серебряная, имеющая до днесь употребление в России, стоит ныне 10 копеек: невероятно чтобы цена древних гривен не была гораздо превосходнейшей цены нынешних гривен. стр. 106.»), а затем комментирует его, прямо критикуя автора цитируемого отрывка («Невероятно, чтобы принявшись писать историю народа, не знать столь нужных подробностей. [...] Древние наши летописи о гривне подают сведение вот какое»¹²⁶). Другой пример: к цитате из Леклерка «Ушед в места пустые ниже порогов Днепровских, питались там рыбною и звериною ловлею; имели частыя войны с народами, коих называли они *Сурман* или *неверные*. стр. 381» Болтин сначала добавляет укол в адрес французского историка («При каждом от летописи отступлении Автор в погрешность впадает. Там написано: “упражняясь в звериных и рыбных ловлях, Бусурман на море разбивающих укрощали”»), а после приводит собственную версию истории слова “басурманин” в русском языке («слово *Бусурман* есть Татарское, значить то же самое, что по-турецки мусульманин, то есть правоверный») и сопровождает её краткой исторической справкой¹²⁷. Таким образом, важно отметить, что уже в работе Болтина 1788 года

¹²⁵ Карамзин, Н.М. История государства Российского. Том I, издание второе, дополненное. Санкт-Петербург, 1818. С. XXI-XXII.

¹²⁶ Болтин, И.Н. Примечания на “Историю древняя и нынешняя России” господина Леклерка, сочиненных генерал-майором И. Болтиным. Том I. Печатано в Типографии Горнаго Училища, 1788. С. 62-63.

¹²⁷ Там же, С. 366.

примечания становятся не просто вспомогательным инструментом предъявления источников, но и своеобразной техникой повествования, структурирования произведения, способом и методом выстраивания аргументации или, как отмечает Рудковская, особым жанром исторического исследования¹²⁸. Этот формат сильно напоминает словарь Бейля с той лишь разницей, что французский автор помещал подобные ремарки в сносках, в то время как примечания Болтина следуют один за другим в виде обычного текста.

Впрочем, смелость экспериментов Болтина с жанром и формой была принята неоднозначно. В.О. Ключевский, русский историк и заслуженный профессор Московского университета, в «Исторических портретах» критикует формат «Примечаний...»: «Форма подстрочных критических примечаний, притом с постоянными полемическими отступлениями, мало помогала стройному выражению основных исторических взглядов критика и последовательному приложению его методики к явлениям русской истории»¹²⁹. Вместе с тем, Ключевский признавал важную роль Болтина как историка. Высказываясь о М.М. Щербатове, ещё одном историке эпохи Русского Просвещения, Ключевский иронично подмечает, что его главная заслуга состоит в том, что труд Щербатова спровоцировал Болтина на создание своего сочинения, «несравненно более важного», а самому Болтину уделяет важную роль в русской историографии: «Поставленные Болтиным вопросы стали после него очередными задачами русской историографии, а высказанные им мысли незаметно проникли в общество и литературу, оторвались от своего источника и безименными каплями затерялись в общественном сознании. У нас нередко повторяют, что впервые сказал Болтин, и очень редко припоминают, что Болтин первый сказал это»¹³⁰. Важную роль Болтина как историка подчёркивают и такие исследователи как И.Е. Рудковская, Н.Г. Георгиева, В.А. Георгиев и А.В. Малинов, однако для нашей диссертации важнее зафиксировать роль Болтина прежде всего с точки зрения новаторского использования примечания.

Карамзин, однозначно, был знаком с этим произведением и не мог не обратить внимания на потенциал примечаний. Помимо своего главного исторического труда, Карамзин обращается к сноскам и в других произведениях. Авторское примечание присутствует в стихотворении «Надгробная надпись Боннету», где сноска следует за самим названием стиха и как бы продолжает его: «Которая излилась из души моей в самый тот час, как я получил известие о смерти сего незабвенного друга человечества, сего великого Философа, сего истинного мудреца, любезного

¹²⁸ Рудковская, И.Е. «Н. М. Карамзин и англо-шотландская историографическая традиция второй половины XVIII в». Вестник Томского государственного университета, no. 281, 2004. С. 144.

¹²⁹ Ключевский, В.О. Литературные и исторические портреты. Москва: Издательство «Юрайт», 2021. С. 118.

¹³⁰ Там же, С. 123.

моему сердцу»¹³¹. В этом примечании автор, прежде чем перейти к перечислению личных качеств и заслуг скончавшегося в том году швейцарского философа Шарля Бонне, указывает на собственное особое отношение к покойному, а также отмечает, что данное стихотворение было написано сразу после того, как автор узнал о смерти учёного. Последнее особенно важно для Карамзина, так как он всегда стремился связать публикуемое произведение с актуальными событиями того времени. Об этом говорят примечания в издаваемом им «Московском журнале». К примеру, в апрельском номере второй части первой книги публикуется стихотворение Павла Г. Кутузова на взятие Измаила, которое сопровождается примечанием Карамзина: «Издатель получил сии стихи тогда, когда уже последний лист Апреля месяца был в корректуре. – Он благодарит Особу, благоволившую ему сообщить оные»¹³². О том, что примечание принадлежит именно Карамзину как издателю говорит характерная подпись *К.*, закрывающая примечание. Так Карамзин отмечал в журнале свои примечания как издателя, что позволяло ему отделить их от примечаний самих авторов текста. С той же целью Карамзин помещает и сноску в своё стихотворение, посвящённое Бонне.

Принимая во внимание это разграничение и подпись Карамзина как издателя журнала, интересно вернуться к «Письмам русского путешественника», публиковавшимся в том же журнале. В одном из писем рассказчик пишет: «Я извинялся, что пришел не вовремя, и кланялся, подвигаясь к дверям. “Какой или каким наукам вы особенно себя посвятили?” – спросил он [доктор Платнер]. “Изящным”, – отвечал я и покраснелся, – знаю, отчего – может быть, и вы, друзья мои, знаете»¹³³. У слова “изящным” в тексте письма стоит сноска: «Приятель мой под изящными науками разумеет *les belles lettres*. – К.»¹³⁴. Таким образом Карамзин отдаляется от авторства «Писем...», подчёркивая, что рассказчиком выступает не он сам, а его некий приятель. Учитывая, что истинным автором «Писем...» как литературного произведения является сам Карамзин, в этом случае данная сноска используется в качестве инструмента литературной игры, что, разумеется, сильно отличает её от сносок в «Истории государства Российского».

Подобные вмешательства в произведения Карамзин позволяет себе не раз и не только с собственными текстами. Например, подобный случай можно найти в переводе повести Жан-Пьера Клари де Флориана *Valérie, nouvelle italienne* или «Валерия, Итальянская повесть», опубликованном в 1792 году в «Московском журнале» (Ч. VII, Кн. III). Рассказчик приводит

¹³¹ Карамзин, Н.М. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Издательство «Советский писатель», 1966, С. 116.

¹³² Карамзин, Н.М. Московский журнал. Часть 2, книга 1. Москва: Университетская типография В. Огорокова, 1791, С. 96.

¹³³ Карамзин, Н.М. Письма русского путешественника. Ленинград: Издательство «Наука», 1984. С. 62.

¹³⁴ Карамзин, Н.М. Московский журнал. Часть 2, книга 1. Москва: Университетская типография В. Огорокова, 1791, С. 307.

несколько историй о живых мертвецах, приходящих по ночам к своим убийцам и отмечает, что «все такие анекдоты в самом деле весьма достоверные, но удивительные и чрезвычайные». У слова «достоверные» в тексте стоит астериск, отсылающий к такой сноске: «Нет нужды сказывать Читателям, что Флориан шутит. – К.». Оставляя за Карамзиным вопрос о правомерности вторжения в текст переводимой повести со своей интерпретацией, необходимо отметить, что в таком виде отношения Карамзина-автора сноски и обоих рассказчиков (в повести «Валерия» и в «Письмах...») одинаковы – Карамзин устанавливает полную власть над текстом, позволяя себе снабжать чужое произведение как аккуратными уточнениями, так и собственными суждениями. В то же время, учитывая истинное авторство «Валерии» и «Писем...», тип сносок в этих двух произведениях различается в силу того, что в «Письмах...» Карамзин использует сноску в качестве художественного элемента и средства создания фикции. Другими словами, сноски в «Письмах русского путешественника», написанные Карамзиным к текстам Карамзина, входят в фикцию произведения, что позволяет рассматривать её в качестве предтечи рассматриваемого нами феномена.

В рамках изучения истории сноски необходимо обратиться и к другой крупной фигуре русской науки XVIII века – М.М. Ломоносову. Оставив после себя множество научных трудов в области физики, химии, астрономии, географии, преуспев в поэзии и сыграв важную роль в формировании русского литературного языка, Ломоносов в своих работах также прибегал к сноскам. Рассмотрим лишь несколько примеров.

В работе Ломоносова «Первые основания металлургии или рудных дел» примечания несут исключительно технический характер. Учёный даёт значение слов¹³⁵, отсылает к предыдущим работам¹³⁶ и обновляет устаревшую информацию о результатах своей работы: «Сие писано в 1742 году, после иначе оказалось»¹³⁷. Сноски подчёркнуто лаконичны и немногословны.

Лаконичные сноски мы встречаем и в художественных произведениях Ломоносова, однако их роль представляется несколько шире. В трагедиях «Демофонт» и «Тамира и Селим» есть по одной сноске, которые необходимы для пояснения тех или иных слов, которые могут быть непонятны или неизвестны читателю. В первом случае автор поясняет слово «Пергамы» в строке «И больше сам горю, как Пергамы пылали», указывая, что это – «Старое имя города Трои»¹³⁸. Во втором случае сноска принадлежит слову «брамины» в строках «Всегда исполнен тем, что мудрые

¹³⁵ Ломоносов, М.В. Первые основания металлургии или рудных дел. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1763. С. 17.

¹³⁶ Там же, С. 40.

¹³⁷ Там же, С. 20.

¹³⁸ Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений. Часть II. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1803. С. 144.

брамины // С младенчества в моей оставили крови» и состоит всего из двух слов – «Индийские философы»¹³⁹. Какова роль этих скромных сносок? Обе трагедии не только повествуют о преданиях старины, но и передают соответственный дух и атмосферу путём использования специфической лексики. Скажем, в трагедии «Тамира и Селим» приведённый отрывок принадлежит Селиму, царевичу Багдатскому. Представляется невозможным, чтобы этот персонаж назвал браминов, у которых он с детства учился смелости и отваге, «индийскими философами». Вместе с тем, слово «брамин», скорее всего, будет непонятным для читателя и вызовет известное затруднение. Решить проблему удаётся с помощью лаконичной сноски.

Более широкое применение сноски получают в научных работах Ломоносова. В работе «Слово о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» присутствуют «Изъяснения, надлежащие к слову о электрических воздушных явлениях», которые являются, по сути, теми же примечаниями. Каждая из двадцати двух сносок располагается внизу страницы и подробно разъясняет тот или иной фрагмент, очень часто переходя на следующие страницы. Примечания представляют собой уточнения, ссылки на источники, описание проведённых экспериментов и наблюдаемых погодных явлений. К примеру, рассказывая об атмосферном электричестве, Ломоносов отдаёт дань уважения Бенджамину Франклину, который также занимался этим явлением. Вместе с тем, Ломоносову важно подчеркнуть самостоятельность своих научных результатов и их независимость от выводов Франклина, а потому в сноске он подробно описывает, почему в своей теории о причине электрической силы в воздухе «ему ничего не должен»: «Во-первых, о погружении верхнего воздуха я уже мыслил и разговаривал за несколько лет; Франклиновы письма увидел впервые, когда уже моя речь была почти готова, в чем я посылаюсь на своих господ товарищей. 2) Погружение верхней атмосферы Франклин положил только догадкою в нескольких словах. Я свою теорию произвел из наступающих внезапно великих морозов, то-есть из обстоятельств, в Филадельфии, где живет Франклин, неизвестных. 3) Доказал я выкладкою, что верхний воздух в нижнем не токмо погрузиться может, но иногда и должен. 4) Из сего основания истолкованы мною многие явления, с громовою силою бывающие, которых у Франклина нет и следу. Всё сие не того ради здесь прилагается, чтоб я хотел себя ему предпочесть; но последовал изволению господ товарищей, которые сие к моему оправданию присовокупить мне приговорили»¹⁴⁰. Несмотря на последнее предложение, в этой сноске заметно ярко выраженное я учёного, его стремление к заслуженному признанию собственных научных

¹³⁹ Там же, С. 68.

¹⁴⁰ Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений. Часть III. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1803. С. 43-44.

открытий. Ломоносов пишет, что добавил это примечание по совету своих «господ товарищей», чтобы заранее отвести от себя любые подозрения в плагиате, но, на наш взгляд, дело не только в этом. В своей сноске Ломоносов ставит себя не просто вровень, но выше Франклина, утверждая, что был подробнее в своих работах, доказал то, о чём американский учёный лишь догадывался, и даже опередил его в своих результатах на несколько лет. Эта оценка сильно отличается от того статуса, которым Ломоносов наделяет себя в другом труде, «Первых основаниях металлургии или рудных дел», в обращении к Екатерине II, где он подписывается как «всепопданейший и всеусерднейший раб Михайло Ломоносов». Конечно, подобное самоуничижение – не более чем формальные требования научных работ того времени. Однако местом, где Ломоносов может воздать себе должное и уверенно заявить о своём статусе и своей роли в российской науке, становится именно сноска.

Ещё один любопытный пример использования сноски можно найти в астрономическом труде Ломоносова «Явление Венеры на Солнце». Помимо прочего, учёный вспоминает древний спор о движении Земли и утверждает, что идолопоклонническое суеверие мешало им раскрыть правду, и они вынуждены были использовать глупые и несостоятельные теории для объяснения движения планет. Однако прежде чем обратиться к Копернику, Кеплеру и Ньютону, учёным, раз и навсегда объяснившим устройство Солнечной системы, русский исследователь добавляет сноску. В этой сноске Ломоносов, вспоминая абсурдные теории прошлого, пишет так:

«Жаль, что тогда не было таких остроумных поваров, как следующий:

Случились вместе два астронома в пиру,

И спорили весьма между собой в жару.

Один твердил: Земля, вертясь, круг Солнца ходит;

Другой — что Солнце все с собой планеты водит;

Один Коперник был, другой слыл Птоломей.

Тут повар спор решил усмешкою своей.

Хозяин спрашивал: — Ты звезд теченье знаешь?

Скажи, как ты о сем сомненье рассуждаешь?

Он дал такой ответ: — Что в том Коперник прав,

Я правду докажу, на Солнце не бывав.

Кто видел простака из поваров такого,

Который бы вертел очаг кругом жаркого?»¹⁴¹.

¹⁴¹ Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений. Часть III. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1803. С. 253-254.

Весьма интересное и забавное стихотворение, однако не менее интересен сам факт того, что Ломоносов считает уместным вставить этот шуточный стих в серьёзный научный труд, доказывающий наличие атмосферы у Венеры. В этом примечании Ломоносов предстаёт перед нами не столько как дотошный учёный, сколько как остроумный поэт. Эта сноска не несёт никакой новой информации, ничего не уточняет и не дополняет. Однако стихотворение, помещённое в ней, настолько красноречиво показывает правоту Коперника, а образ повара, вертящего очаг вокруг мяса, настолько легко запоминается, что Ломоносов не мог устоять перед соблазном включить этот фрагмент в свою работу. Вместе с тем, появление шуточного стихотворения посреди научного труда, пусть даже в своеобразном послесловии к работе, могло бы выглядеть неуместно. И снова удачным решением становится употребление сноски.

Использование сносок, конечно, не ограничивается примерами, приведёнными выше. Известны авторские примечания С.Д. Нечаева к своим «Воспоминаниям», сноски Г.Р. Державина к своей оде «Бог», которые приводит Я. Грот, заслуживает внимания работа В.Н. Татищева «История Российская». Весьма интересны и примечания А. С. Шишкова к «Стихам для начертания на гробнице Суворова»: многочисленные сноски содержат ту же самую информацию, что и в тексте стихотворения, однако в них она изложена в прозе и более детально. В произведении П.А. Вяземского «Станция» также присутствует множество авторских примечаний, в самом начале которых он с досадой пишет, что «на слово никому и ничему верить не хотят», а «поэт волею или неволею должен быть педантом или Кесарем: писать комментарии на самого себя и на свои дела»¹⁴². От выстраивания связи комментируемого фрагмента с примечаниями Вяземский и вовсе отказывается, оставляя за читателем «труд отыскивать соотношения между стихами и примечаниями». Всё это говорит о том, что наличие авторских сносок в художественных произведениях было обыденным явлением. В.А. Мильчина утверждает, что именно в конце XVIII – начале XIX века была особенно сильно развита «культура примечаний» и редкие выходившие в свет произведения выходили в свет, не были снабжены ими, а сами сноски являлись «неотъемлемой принадлежностью самой литературы»¹⁴³. Таким образом, очевидно, что к началу пушкинского этапа развития русской литературы позиции сноски в качестве структурного элемента текста уже были весьма прочны: имелись разнообразные примеры её применения, от сугубо научных до маскирующихся под примечания издателя. Все эти тенденции либо получают своё развитие, либо станут объектом пародии уже в XIX веке, а к XX веку достигнут пика своей эволюции.

¹⁴² Вяземский, П. А. Стихотворения. Ленинград: Издательство «Советский писатель», 1958, С. 183.

¹⁴³ См. Мильчина, В.А. «Поэтика примечаний». Вопросы литературы. no. 11, 1978.

Александр Пушкин: прощание с примечаниями или новый тип сносок?

Прежде чем перейти к изучению романа-комментария как самостоятельного жанра, необходимо проследить, какой путь развития прошла фикциональная сноска в русской литературе. Следует сразу оговориться, что список произведений русской литературы, в которых встречаются фикциональные сноски, разумеется, гораздо шире, чем тот, что приводится в этой главе. Выбор именно этих произведений обусловлен прежде всего их влиянием на те романы-комментарии, к анализу которых мы обращаемся в третьей главе. Упоминания этих романов и реминисценции к ним не раз встречаются в изучаемых нами произведениях. Помимо этого, именно обозначенные романы XIX и XX веков наиболее существенным образом повлияли на формирование фикциональной сноски: в этой части главы мы проследим, как каждое следующее произведение либо совершенствовало достижения предыдущего в сфере применения фикциональных паратекстов, либо двигало этот процесс вперед, создавая предпосылки выделения романа-комментария как самостоятельного жанра.

Начать следует с одного из центральных произведений всей русской литературы – романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Указывая на многочисленные сходства предисловия романа Пушкина и произведений, включаемых ею в жанр романа-комментария, В. Курницкая говорит о том, что роман-комментарий генетически восходит именно к «Евгению Онегину», будучи сцепленным с ним различного рода связями¹⁴⁴, поэтому начать изучение эволюции фикциональной сноски представляется целесообразным именно с этого пушкинского произведения.

Первым полным изданием романа в одном томе является издание 1833 года, отпечатанное в типографии Александра Смирдина. В этом издании мы находим 45 примечаний, помещённых между восьмой главой и отрывками из путешествия Онегина – эти примечания можно условно разделить на несколько групп, каждая из которых работает на достижение определённой цели. Так, некоторые из них указывают на исправленные ошибки, допущенные в предыдущих изданиях: «В прежнем издании вместо *домой летят* было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю»¹⁴⁵. Другие уточняют некоторые детали, которые могут быть не ясны читателю: «надев широкий боливар – шляпа *a lá Bolivar*», «к *Talon* помчался – известный ресторатор», «Могу ли их себе представить с Благонамеренным в

¹⁴⁴ Курницкая, В.А. «Предисловие русского романа-комментария: структурно-семантический анализ». Наука Красноярья, no. 4, 2012. С. 97.

¹⁴⁵ Пушкин, А.С. Евгений Онегин, роман в стихах. Санкт-Петербург: Типография Александра Смирдина, 1833. С. 267.

руках? – Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым довольно неисправно»¹⁴⁶. Вторая группа примечаний (например, 8, 9, 12, 16 и 39) включает в текст Пушкина другие произведения, от Шекспира и Стерна до Ломоносова и Грибоедова, на которые так или иначе появляются ссылки и реминисценции в тексте романа.

Ещё одна группа примечаний фокусируется на фигуре Автора, добавляя новую информацию к основному тексту романа, что вызывает уже больший интерес в рамках нашего исследования. Например, в 11 примечании к строфе L первой главы («...И средь полуденных зыбей, Под небом Африки моей») сказано: «Автор, со стороны матери, происхождения африканского». Кроме того, в той же строфе («...Брожу над морем...») и в строфе III («...Но вреден север для меня») мы находим примечания «Писано в Одессе» и «Писано в Бессарабии» соответственно. В XXII строфе третьей главы («над их бровями надпись ада: *оставь надежду навсегда*») мы находим примечание 20, в котором говорится: «Lasciate ogni speranza voi ch' ntrate. Скромный Автор наш перевёл только первую половину славного стиха». Здесь автор примечания отсылает читателя к Данте, и его тексту «Божественной комедии». Полностью фраза из примечания чаще всего переводится как «оставь надежду, всяк сюда входящий». Так через интертекстуальную связь Пушкин иронически иллюстрирует неприступность и холодность светских дам. Вместе с тем, это примечание дополняет основной текст, а также подтверждает свободное отношение Автора к своему произведению, который позволяет себе переводить цитируемый текст лишь наполовину. Это сильно похоже на отношение Автора к своему произведению в самом романе: достаточно вспомнить его пародийное вступление и обращение к Музе в конце седьмой главы и откровенное признание в усталости от повествования в конце третьей: «Мне должно после долгой речи И погулять и отдохнуть: Докончу после как-нибудь»¹⁴⁷.

В то же время Автор весьма трепетно относится к своему творению, когда речь заходит о критике его романа извне, со стороны литературных критиков. Из сорока пяти примечаний к роману критикам так или иначе посвящены шесть, то есть более десяти процентов. В примечаниях даются ответы на критику романа и высмеиваются отрывки отзывов и рецензий. Например, в XLII строфе четвёртой главы («Мальчишек радостный народ Коньками звучно режет лёд») мы находим примечание 25: «“Это значит”, замечает один из наших критиков, “что мальчишки катаются на коньках”. Справедливо». Так лаконично и язвительно автор примечаний высмеивает не только бессодержательные комментарии к роману, но и само комментирование, так как уделяет этому внимание и добавляет бессодержательное примечание к бессодержательному комментарию.

¹⁴⁶ Там же, С. 268.

¹⁴⁷ Там же, С. 99.

Примечание это абсолютно тавтологично, но именно в этой тавтологии и его суть. В XVII строфе пятой главы («Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, Людская молвь и конский топ») содержится примечание 32, которое касается языка романа: «В журналах осуждали слова *хлоп*, *молвь* и *топ* как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские. “Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ” (Сказка о Бове Королевиче). *Хлоп* употребляется в просторечии вместо *хлопание*, как *шип* вместо *шипения*. [...] Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка». Автор примечания отвергает всяческие нападки на язык и стиль романа, защищая своё произведение. При этом в XXVIII строфе третьей главы он признаётся, что не против ошибок в целом: «Как уст румяных без улыбки, Без грамматической ошибки Я русской речи не люблю». Это демонстрирует, что автор восстаёт именно против указаний критиков на ошибки, то есть против самих критиков, и избирает для этого именно форму послетекстовых примечаний.

Относительно природы примечаний в «Евгении Онегине» существует множество мнений. Так, Ю. Тынянов утверждает, что примечания в «Евгении Онегине» Пушкин делает средством полемики с критикой и пародирует самый метод¹⁴⁸. Ю.Н. Чумаков считает, что примечания неотъемлемы от текста, а значит являются элементом нарратива и полноправной частью художественной структуры произведения: «В результате предлагаемого прочтения “Евгения Онегина” устанавливается состав его текста, равноправного и полноценного в художественном отношении: восемь глав, примечания и отрывки из путешествия»¹⁴⁹. С ним не согласен С.М. Громбах, отмечая, что они создавались не одновременно с художественным текстом, ведь «многие примечания отсутствуют в черновых и беловых рукописях», а цель их была в обходе цензуры, то есть они имели скорее публицистическую, чем художественную природу¹⁵⁰. Громбах разделяет примечания на две группы: первая – это «доверительные реплики читателям, напоминающие об авторе, его личности и привлекающие внимание к его печальной судьбе», в то время как вторая группа представляет собой скорее публицистические высказывания – «под видом невинных справок они либо привлекают внимание читателя к отдельным строкам и скрытому в них содержанию, либо развивают или подчёркивают мысль, лаконично высказанную в тексте, либо, наконец, говорят то, чего в тексте сказать было нельзя»¹⁵¹. В свою очередь В.А. Мильчина называет примечания Пушкина к «Евгению Онегину» своего рода «антипримечаниями» или

¹⁴⁸ Тынянов, Ю.Н. Пушкин и его современники. Москва: Издательство «Наука», 1968. С. 141.

¹⁴⁹ Чумаков Ю.Н. “Состав художественного текста «Евгения Онегина»”. Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, no. 434, 1970. С. 32.

¹⁵⁰ Громбах, С.М. “Примечания Пушкина к «Евгению Онегину»”. Серия литературы и языка, vol. 33. no. 3, 1974. С. 225.

¹⁵¹ Там же, С. 233.

«прощанием с примечаниями». Указывая на пародийную тавтологичность пушкинских комментариев, она называет их «отрицанием необходимости самих примечаний как элемента текста, следствием сомнения в их неизбежности и полезности» – к началу 30-х годов XIX века, как утверждает Мильчина, примечания действительно исчезают из поэзии¹⁵². В. Набоков в своём монументальном переводе «Евгения Онегина» на английский язык вовсе писал о том, что пушкинские примечания не имеют композиционной ценности: «Они не имеют структурного значения. Отбор их случаен, они не разъясняют текста. Но они принадлежат Пушкину и потому имеют отношение к произведению»¹⁵³. При этом сам Набоков относился к этому паратекстуальному элементу внимательно и с интересом. Как будет видно позже, в «Бледном огне» сноски и комментарии Чарльза Кинбота к поэме Джона Шейда также на первый взгляд выглядят случайными и неуместными, в чём, однако, и состоит замысел произведения. Помня отношение Набокова к сноскам Пушкина, сбивчивость и неуместность комментариев Кинбота, конечно, закономерна.

Примечания в текстах Пушкина, конечно, отнюдь не случайны. Напротив, Пушкин крайне внимательно относился к своим концевым сноскам и уделял им весьма важное значение в структуре своих прозаических и стихотворных произведений, на что указывает внимательный разбор этих паратекстуальных элементов во множестве его работ. Подробный анализ пушкинских примечаний дан в статье Ю. Лотмана «К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту)». В своей статье Лотман говорит о диалогизме основного текста и примечаний в поэмах Пушкина, о некоторой оппозиции этих двух элементов художественного произведения. По его словам, все поэмы Пушкина могут быть разделены на две группы: снабжённые примечаниями, то есть построенные как *сочетание* стихотворного и прозаического текста, и лишённые примечаний, в которых стихотворный текст равен тексту поэмы. При этом, утверждает Лотман, чем полифоничнее, прозаичнее сам текст стихотворной части поэмы, тем меньшую роль играют в ней прозаические добавления¹⁵⁴. Важно подчеркнуть, что в некоторых произведениях Пушкина этот диалогизм стихотворного текста и прозаических примечаний выходит на новый уровень. К примеру, как отмечает Лотман, в поэме «Полтава» оппозиция «поэзия – проза» трансформируется в противопоставление «поэзия — история»: «В то время как поэма даёт поэтическую версию сюжета, примечания реконструируют историческую». Этот тезис интересен нам в контексте разговора о «Бледном огне», где такая оппозиция

¹⁵² Мильчина, В.А. «Поэтика примечаний». Вопросы литературы. no. 11, 1978.

¹⁵³ Набоков, В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. пер. А. Н. Николоюкина. Москва: Издательство «Интелвак», 1999. С. 788.

¹⁵⁴ Лотман, Ю. М. Пушкин. Санкт-Петербург: Издательство «Искусство-СПБ», 1995. С. 234.

реализована буквально: в поэме Шейда дана поэтическая версия произошедших событий, пропитанная болью утраты и эмоциональными переживаниями, а примечания Кинбота реконструируют (ложным образом – но в этом и состоит идея романа) историческую, якобы истинную версию случившегося. В отношении Пушкина необходимо сказать, что, помимо его поэм, авторские сноски встречаются и в целом ряде других его произведений, однако для нашего исследования особый интерес представляют «Повести Белкина».

Данное произведение представляет собой цикл повестей, объединённых и впервые опубликованных под названием «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.». Авторства самого Пушкина на титульном листе издания 1831 года нет, а идентичные инициалы издателя А.П. не должны вводить в заблуждение: издатель, добавивший своё предисловие к повестям Белкина, – вовсе не реальный Пушкин, как может показаться на первый взгляд, а выдуманный персонаж, входящий в фикцию произведения. Набоков в комментарии к «Евгению Онегину» указывал на эту особенность литературы того времени: «Пушкин в своих примечаниях ведёт тонкую игру между “сочинителем” и “издателем”: литературные маскарады были в моде среди писателей-романтиков»¹⁵⁵. Авторству фиктивного издателя принадлежат и две сноски, находящиеся в том самом предисловии «От издателя». В своём обращении к читателям он прикладывает письмо друга Белкина, в котором тот делится своими воспоминаниями о покойном. Издатель А.П. называет это письмо «драгоценным памятником благородного образа мнений и трогательного дружества», «весьма достаточным биографическим известием» и подчёркивает, что публикует его «безо всяких перемен и примечаний»¹⁵⁶. Сказав это, он, впрочем, дважды нарушает данное слово. В первом примечании А.П. единоличным решением удаляет сообщаемый эпизод жизни Белкина: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем уверяем читателя, что он ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина в себе не заключает»¹⁵⁷. Чуть дальше он снова вторгается в повествование своего корреспондента, уточняя, от каких «особ» Белкин услышал свои повести. Делает он это, по его словам, «для любопытных изыскателей». Таким образом, обещая опубликовать письмо без перемен и примечаний, фиктивный издатель дважды добавляет свои примечания и скрывает часть письма. Пытливого читателя это может натолкнуть на вопрос о том, какие ещё детали А.П. счёл нужным изменить, подправить или вовсе удалить, уже не привлекая к этому отдельного внимания? Сомнения, к

¹⁵⁵ Набоков, В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. пер. А. Н. Николюкина. Москва: Издательство «Интелвак», 1999. С. 113.

¹⁵⁶ Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том VI. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950. С. 79.

¹⁵⁷ Там же, С. 82.

примеру, могут вызвать даты получения письма и ответа: корреспондент А.П. пишет, что письмо издателя от 15 ноября он «имел честь получить 23 сего же месяца». Однако в конце ответного письма А.П. стоит подпись «1830 года ноября 16». Таким образом, либо собеседник издателя по какой-то причине указал неверную дату, либо «ответ» был написан до получения письма, что ставит под сомнение само существование некоего безымянного друга Белкина.

На значимость этих примечаний указывают сразу несколько пушкинистов. Так, С. Шварцбанд отмечает ключевую роль примечания для определения рассказчика в произведении: «как бы это ни звучало парадоксально, скажем сразу: без второго примечания “проблемы” субъекта повествования в “сказках” Белкина просто бы не было!»¹⁵⁸. По его мнению, история подготовки «Повестей Белкина» к печати (отсутствие в черновых разработках второго примечания и вырезанный из письма неизвестный фрагмент, постоянная задержка присылки предисловия) позволяет считать, что во втором примечании фиктивного издателя Пушкин тщательно готовил ловушки для тех «любопытных изыскателей», которые не различали смысла «услышанного» и «написанного»¹⁵⁹. П. Дебрецени, в свою очередь, обращает внимание на несоответствие последовательности перечисления рассказчиков повестей во втором примечании и той последовательности, в которой повести расположены в сборнике: «В предисловии Издателя, где рассказчики повестей названы в примечании, повести перечислены в другой последовательности: “Станционный смотритель”, “Выстрел”, “Гробовщик”, “Метель” и “Барышня-крестьянка”. Кроме необходимости поставить рядом две повести, рассказанные девицею К. И. Т., нет, кажется, иной причины для такой изменённой последовательности. Я полагаю, что в этом примечании Пушкин сам обозначил “приоритеты”, то есть повести расставлены здесь по их значимости и сложности. Я предполагаю рассматривать повести в обратном порядке: сначала простейшие с точки зрения безыскусности повествования, а затем те, в которых функция повествователя становится всё более и более сложной»¹⁶⁰. Следовательно, становится очевидно, что две сноски в тексте «От издателя», на первый взгляд довольно незначительных, на самом деле не просто играют значительную роль в адекватной интерпретации произведения Пушкина, но и призваны сбить невнимательного читателя с толку, запутать его и затруднить понимание «Повестей». Такой тип примечаний в своеобразной манере возьмут на вооружение Брюсов и Набоков (оба – большие почитатели Пушкина), а в романах-комментариях и вовсе приобретут определяющее значение, став жанрообразующим элементом.

¹⁵⁸ Шварцбанд, Самуил. История «Повестей Белкина». Иерусалим: Еврейский университет, Магнес Пресс, 1993. С. 164.

¹⁵⁹ Там же, С. 169.

¹⁶⁰ Дебрецени, Пол. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. Санкт-Петербург: Издательство «Академический Проект», 1995. С. 91.

Таким образом, авторские сноски и примечания у Пушкина становятся важной отправной точкой для развития этого инструмента форматирования текста. В отличие от сноски у Карамзина, которую всё же необходимо рассматривать скорее в контексте всего журнала, примечания Пушкина становятся самостоятельным элементом художественного текста. Пушкинская сноска не только получает свой «голос», но и начинает играть определяющую роль в интерпретации произведения. Она неотделима от основного текста. Помимо этого, пушкинской сноске мы обязаны развитием такого рассказчика, которому не следует доверять, цель которого – запутать читателя. Наконец, сноска, принадлежащая фиктивному издателю «Повестей Белкина», выступает неким переходным звеном развития от издательской сноски Карамзина к примечаниям в произведениях Брюсова и Набокова.

Михаил Лермонтов: сноска и проблема нарратора

К постраничным сноскам и примечаниям обращался и М.Ю. Лермонтов, правда, значительно реже. В случае с его романом «Герой нашего времени» мы также сталкиваемся с проблемой рассказчика. В определённом смысле их здесь несколько: безымянный странствующий офицер, Максим Максимыч и, наконец, сам Печорин.

В тексте «Героя...» есть несколько примечаний, но большинство из них является объяснением тюркизмов: примечание «Оврагами» к фразе «изрытая несколькими балками»¹⁶¹ или «Кунак значит приятель»¹⁶² к реплике Максима Максимыча. Особый интерес, однако, представляют два примечания, оба из которых находятся в новелле «Бэла»: это примечание «Ермолове» к фразе Максим Максимыча «Да, я уж здесь служил при Алексее Петровиче...» и сноска «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура», которая отсылает к фразе «Долго, долго молчал Казбич; наконец, вместо ответа, он затянул старинную песню вполголоса»¹⁶³. Автор этих примечаний не указан, хотя во второй сноске есть обращение к читателям от первого лица, что, собственно, и указывает на авторство. Справедливо было бы предположить, что эти примечания принадлежат фиктивному издателю-повествователю. В первом случае это возможно, так как, будучи человеком военным, рассказчик сразу понял, какого Алексея Петровича имеет в виду Максим Максимыч, и уточняет это для читателей – людей, вероятно, невоенных. Во втором случае это очевидно, так как именно рассказчик слышит песню Казбича, переданную ему в прозе, скорее всего, в переводе

¹⁶¹ Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 26.

¹⁶² Там же, С. 17.

¹⁶³ Там же, С. 15.

Максима Максимыча, который «хорошо знает по-ихнему», но, следуя «привычке», то есть, будучи, по всей видимости, поэтом, перекладывает перевод Максима Максимыча в стихи. О своём литературном увлечении повествователь говорит весьма скромно называя себя человеком «путешествующим и записывающим». Вместе с тем он откровенно рад тому, что после смерти Печорина получает возможность опубликовать свои записки и его дневник, воспользовавшись «случаем поставить своё имя над чужим произведением». О том, что издатель сам является человеком «пишущим» говорят и такие детали, как чемодан, который «до половины был набит путевыми записками о Грузии», и его противопоставление Максима Максимыча *нам* – «восторженным рассказчикам на словах и на бумаге».

Несмотря на то, что образ издателя-рассказчика во многом автобиографичен, необходимо подчеркнуть, что это, конечно, не сам Лермонтов. Об этом разделении подробно пишет В. Шкловский: «В повестях Лермонтов-рассказчик как будто не Лермонтов, а другой, недавно попавший на Кавказ путешественник; в то же время это человек, не отделённый от него до конца. Можно сказать, что он отделён только до такой степени, что читатель не имеет права сразу отождествлять составителя повести с человеком, который подписал книгу. В то же время образ как бы мерцает, он то совпадает с автором книги, то несколько отделяется от него. Образ повествователя введён для того, чтобы отчетливее отделить Печорина от Лермонтова»¹⁶⁴. По мнению В.А. Мануйлова, песня Казбича даётся в стихотворной форме, что подчёркивает, что персонаж издателя-рассказчика – поэт, писатель и его образ в значительной степени автобиографичен¹⁶⁵. В этой связи становится ясным, почему поэтические способности были приписаны именно повествователю, а не Печорину: таким образом, Лермонтов, сам будучи поэтом, будет скорее ассоциироваться с издателем-повествователем, чем с Печориным. В этой связи можно утверждать, что авторская сноска, в которой у читателя просят прощения, также принадлежит издателю-рассказчику, а значит, входит в фикцию произведения. И пусть это примечание не играет определяющей роли в интерпретации произведения, важно зафиксировать, что Лермонтов прибегает к помощи именно этого паратекстуального элемента, а не вносит ясность каким-либо другим способом: это говорит нам о том, что сноска продолжает использоваться авторами для выполнения самых разных художественных целей и задач.

¹⁶⁴ Шкловский, В.Б. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство «Советский писатель», 1955. С. 171.

¹⁶⁵ Мануйлов, В. А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Москва-Ленинград: Издательство «Просвещение», 1966. С. 102.

Николай Гоголь: сноска как отступление от повествования

Н.В. Гоголь также обращался к использованию авторских сносок и примечаний в своих произведениях, однако в его случае есть несколько особенностей. Так, подавляющее большинство авторских сносок встречается в произведениях, где присутствует ярко выраженный национальный колорит. Это, например, «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий», «Тарас Бульба». Примечания в этих произведениях содержат объяснения украинских слов и реалий, малознакомых рядовому читателю. Впрочем, объективности ради, сноски встречаются и в других, более поздних произведениях Гоголя. Так, в «Мёртвых душах» есть две сноски, поясняющие не столько украинские слова, сколько общие просторечия: «фетюк – слово обидное для мужчины, происходит от Ф, буквы, почитаемой некоторыми неприличною буквою»¹⁶⁶ и «корамора – большой, вялый, длинный комар; иногда залетает в комнату и торчит где-нибудь одиночкой на стене. К нему спокойно можно подойти и ухватить его за ногу, в ответ на что он только топырится и корячится, как говорит народ»¹⁶⁷. Если первое примечание вполне обыкновенно, то во втором примере уже присутствует краткий нарратив, история, небольшое отступление от основного повествования, что, впрочем, вполне присуще гоголевскому стилю. Обратим внимание также и на повесть «Вий». В ней рассказчик делает лишь одно примечание к самому названию повести: «Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал»¹⁶⁸. Рассказчик снова уверяет читателей, что передает реальную историю, лишённую вымысла, – с такими заверениями мы уже сталкивались у Пушкина, и столкнёмся ещё не раз далее. Интересно здесь самое наличие примечания. Рассказчик считает нужным объяснить читателю, кто такой Вий, ещё до того, как сам Вий появляется в повести. Вий для Гоголя – не с нуля выдуманный герой: для писателя важно, чтобы читатель заранее знал, кто это, и в чём его главная опасность. Скажем, в рассказах американского писателя Говарда Лавкрафта также появляется вымышленное создание, монстр Ктулху, но никаких примечаний читатель заранее не получает. Рассказчики Лавкрафта по ходу сюжета сами сталкиваются с монстром и проникаются всепоглощающим ужасом. Так достигается одна из целей Лавкрафта – создать и описать мифического персонажа, внушающего страх. Но читатель Гоголя, благодаря сноске в самом начале, уже знаком с Виём, когда тот появляется в повести.

¹⁶⁶ Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем. т. VII, Кн. I. Москва: Издательство «Наука», 2012. С. 74.

¹⁶⁷ Там же, С. 87.

¹⁶⁸ Гоголь, Н. В. Миргород. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 2013. С. 80.

Значит, цель у Гоголя заключается в чём-то другом. Так одна сноска способна полностью сместить фокус читательского внимания.

Помимо этого, необходимо точно определить, кто является автором примечаний. В повести «Ночь перед Рождеством» есть прямое на это указание. Встретив глагол *колядовать*, в постраничной сноске мы читаем: «Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка, или хозяин, или кто остается дома колбасу, или хлеб, или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать. Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому. Замечание пасечника»¹⁶⁹. Обратив внимание на конец этой длинной сноски, можно заметить, что эта и последующие сноски принадлежат пасечнику Рудому Панько, который, согласно фикции произведения, является издателем повестей и главным рассказчиком. Рассказчик он непрофессиональный, часто сбивается, отвлекается на незначительные детали, забывает и спохватывается. Всё это обусловлено особым принципом повествования, который принято называть *сказ* – именно этот повествовательный метод будет играть важную роль в разговоре о романе-комментарии Е. Попова.

Сказом, по формулировке Н.Л. Степанова, называется передача событий от лица рассказчика: «Автор как бы перелагает ответственность за достоверность и характер рассказа на то лицо, которое выступает в роли повествователя. Рассказчик отличается не только своеобразием языковой манеры, своей ориентацией на устную речь. Самая личность рассказчика определяет точку зрения на происходящие события, аспект, в котором они воспринимаются»¹⁷⁰. Б.М. Эйхенбаум под сказом понимал «такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика». Отсюда Эйхенбаум исключал, впрочем, разнообразные формы авторского повествования, которые не пытаются создать иллюзию устной речи, а также те, что носят декламационный характер или характер «поэтической прозы»¹⁷¹. Одной из характерных особенностей речи рассказчиков Гоголя являются постоянные сбивки и лирические отступления. Как правило, этот поток мыслей на письме выражен линейно, в одном предложении: «То есть, я говорю, что нашему брату,

¹⁶⁹ Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем. т. I. Москва: Издательство «Наука», 2003. С. 149.

¹⁷⁰ Степанов, Н. Л. Н. В. Гоголь: Творческий путь. 2-е изд. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 79.

¹⁷¹ Эйхенбаум, Б.М. О литературе: работы разных лет. Москва: Издательство «Советский писатель», 1987. С. 413.

хуторянину, высунуть нос из своего захолюстья в большой свет – батюшки мои! Это всё равно как, случается, иногда зайдёшь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить. Ещё бы ничего, пусть уже высшее лакейство, нет, какой-нибудь оборванный мальчишка, посмотреть – дрянь, который копается на заднем дворе, и тот пристанет; и начнут со всех сторон притопывать ногами. “Куда, куда, зачем? пошел, мужик, пошел!...” Я вам скажу... Да что говорить!»¹⁷². Иногда эти отступления помещаются в скобки, то есть, выделяются графически: «Прошлый год, так как-то около лета, да чуть ли не на самый день моего патрона, приехали ко мне в гости (нужно вам сказать, любезные читатели, что земляки мои, дай бог им здоровья, не забывают старика. Уже есть пятидесятый год, как я зачал помнить свои именины. Который же точно мне год, этого ни я, ни старуха моя вам не скажем. Должно быть, близ семидесяти. Диканьский-то поп, отец Харлампий, знал, когда я родился; да жаль, что уже пятьдесят лет, как его нет на свете). Вот приехали ко мне гости...»¹⁷³. Сноски же, призванные объяснить то или иное слово украинского языка, являются следующим этапом в графическом выделении этих отступлений.

Особенно показательны три сноски Рудого Панька. Первая, относящаяся к слову «колядовать», уже упоминалась выше. Это примечание не просто объясняет непонятное слово – с этой задачей справляется и первое предложение «Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками». Поясняющий идёт дальше и не только рассказывает больше об этом празднике («Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка, или хозяин, или кто остается дома колбасу, или хлеб, или медный грош, чем кто богат [...] Поют часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому»), не только даёт свою версию истории происхождения этого праздника и своё к ней отношение («Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать»), но и рассказывает историю с хутора, связанную с колядованием («Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане»). Таким образом, сноска становится отступлением от отступления: даже в примечании, которое уже является отступлением от основного текста, рассказчик отходит от изначальной линии нарратива и строит своё примечание по структуре *объяснение – развернутое объяснение – историческая справка – личное отношение – личная история – пример*. Две остальные сноски, касающиеся выражений «немец» («Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед

¹⁷² Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем. т. I. Москва: Издательство «Наука», 2003. С. 69.

¹⁷³ Там же, С. 145.

– всё немец»¹⁷⁴) и «выливать переполох» («Выливают переполох у нас в случае испуга, когда хотят узнать, отчего приключился он; бросают расплавленное олово или воск в воду, и чьё примут они подобие, то самое перепугало больного; после чего и весь испуг проходит. Заваривают соняшницу от дурноты и боли в животе. Для этого зажигают кусок пеньки, бросают в кружку и опрокидывают её вверх дном в миску, наполненную водою и поставленную на животе больного; потом, после зашептываний, дают ему выпить ложку этой самой воды»¹⁷⁵) строже придерживаются своей цели, не отвлекаясь на дополнительную информацию. Однако и здесь, несмотря на отсутствие подписи, как в первом примечании, присутствует нарратор, спрятанный в личном местоимении *у нас*. Использование этого местоимения лишает сноску объективности, академичности, точности, то есть всех тех свойств, что присущи традиционным сноскам. Это тот же малообразованный рассказчик-пасечник, который лишь пытается использовать текстовый элемент академических и научных работ. В этом, несомненно, заключается ещё одно проявление жанровой пародии Гоголя. По словам Тынянова, при включении в известную систему поэтического языка, соотнесённую с определёнными речевыми рядами, элементов системы другой, соотнесённой с другими рядами, происходит перемена измерений: «допустим, что в оду, соотнесённую с ораторскою речью, включены элементы низкого штиля, соотнесенные с бытовыми речевыми рядами; речь, которая шла от лица абстрактного “витии”, речевого одического рупора, – станет речью конкретного оратора, высота ораторской кафедры снижена: перед нами один из примеров жанровой пародии»¹⁷⁶. В подчёркнуто разговорный, просторечный стиль хуторского пасечника включается элемент научного или публицистического текста – сноска, – что и создает пародийный эффект. В свете важного значения фикционального предисловия для жанра романа-комментария интересно сравнить двух фиктивных издателей XIX века: А.П. у Пушкина и Рудого Панько у Гоголя. Оба – непрофессиональные литераторы, и в обоих случаях повествование в предисловиях строится по принципу сказа. Дебрецени даже отмечает некоторую преемственность в методе повествования, анализируя письмо, написанное корреспондентом издателя «Повестей Белкина»: «Вместо того чтобы сосредоточиться на Иване Петровиче, он попутно делает замечания, осуждающие молодых помещиков за нерадивое отношение к своим имениям и крестьян за их вечное недовольство,— явно два его любимых конька. Он не может сосредоточиться на предмете даже в самой печальной части своего повествования, когда рассказывает о ранней кончине Белкина; даже здесь он делает замечание о выдающихся способностях лекаря, который, хотя и не

¹⁷⁴ Там же, С. 150.

¹⁷⁵ Там же, С. 108.

¹⁷⁶ Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Издательство «Наука», 1977. С. 300.

сумел спасти жизнь Белкина, весьма искусен в лечении таких “закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного”. Это замечание о лекаре содержит зерно будущего стиля Гоголя, оно основано на том же принципе, что и характеристика Ивана Ивановича, который был прекрасным человеком, потому что любил дыни»¹⁷⁷. Стоит отметить, что фикциональное предисловие, как и фикциональные сноски, представляют собой важный структурный элемент романа-комментария и присутствуют во всех изучаемых в третьей главе произведениях.

Кроме того, оба фиктивных издателя, несмотря на свой непрофессионализм, имеют полную власть над публикуемыми историями, оставаясь, тем не менее, весьма неоднозначной фигурой. Как отмечает Е.А. Филонов, «Издатель» или собиратель повестей занимает как бы промежуточное положение между абстрактным автором и рассказчиками отдельных новелл: «Пушкинский Белкин, собирая в книгу истории, услышанные им от разных лиц, даёт некое промежуточное обобщение, при этом его знание о жизни, его взгляд на действительность оказывается шире, чем у каждого из рассказчиков. Тем не менее, он сам – фигура изображаемая, поэтому на уровне абстрактного автора возникает ещё более широкое обобщение. [...] В “Вечерах на хуторе...” возникает совершенно иная ситуация: статус Рудого Панька в повествовании постоянно колеблется: с одной стороны, он может быть подчинён законам изображаемой действительности, подобно своим гостям – сельскому дьячку, полтавскому паничу и др., о которых он повествует; с другой стороны, он может оказаться и над своими героями, вне всяких законов, которые их связывают»¹⁷⁸. Вместе с тем, необходимо обратить внимание на то, что фиктивный издатель у Гоголя, комментируя повести, рассказанные Фомой Григорьевичем, предельно лаконичен и ограничивается исключительно объяснениями слов («провозить попа в решете» – «то есть солгать на исповеди»), а единственное примечание, в котором Рудый Панько излишне многословен, относится к его собственному тексту. Таким образом, видно, что пасечник, хоть и не является профессиональным литератором, с уважением относится к чужому повествованию и чужому тексту, чего нельзя сказать о фиктивном издателе у Пушкина, который, как уже было показано, позволяет себе прерывать и даже редактировать чужой текст и чужой нарратив. В этом принципиальное отличие сносок Гоголя не только от предшественников, но и от потомков: его примечания, многословные и не всегда уместные, не стремятся запутать читателя или дать ложную картину происходящего, но являются продолжением особенности гоголевского стиля повествования.

¹⁷⁷ Дебрецени, Пол. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. Санкт-Петербург: Издательство «Академический Проект», 1995. С. 70.

¹⁷⁸ Филонов, Е.А. “Как Диканька стала вселенной? (о стратегии рамочного повествования в «Вечерах на хуторе...») Н. В. Гоголя”. Человек. Культура. Образование, no. 3 (5), 2012. С. 160.

Фёдор Достоевский: сноски и проблема авторства

Ещё одной вехой эволюции изучаемого вопроса можно считать произведение Ф.М. Достоевского «Записки из подполья». Уже на первой странице повести находится подстрочное примечание, которое играет роль некоего введения или предисловия. Эта сноска подчёркивает вымышленную природу «Записок» и их автора, отмечая, однако, типичность образа Человека из подполья:

«И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицом публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это – один из представителей ещё доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном “Подполье”, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие «записки» этого лица о некоторых событиях его жизни. Фёдор Достоевский»¹⁷⁹.

В отличие от произведения Гоголя, где автором примечаний являлся фиктивный издатель, единственная сноска в «Записках из подполья» принадлежит не нарратору основного текста. В конце примечания стоит подпись «Фёдор Достоевский», однако многие критики отмечают, что это вовсе не сам Достоевский как автор основного текста, а вымышленный персонаж с идентичным именем и фамилией. В качестве доказательств критики указывают на несколько деталей. Во-первых, как отмечает Льюис Бэгби, несмотря на частое использование Достоевским разного рода вступлений и введений, а также регулярно встречающиеся, полностью утилитарные подстрочные сноски в журналах братьев Достоевских «Эпоха» и «Время», помещение вступления именно в виде примечания не имеет аналогов в художественном творчестве Достоевского. Акцентирование внимания на имени и фамилии автора сноски, а не на его должности («редактор», «ред.»), по мнению исследователя, также указывает на особую природу этого элемента¹⁸⁰. Во-вторых, по замечанию А. Смирнова, в отличие от предыдущих произведений Достоевского, таких как «Честный вор» или «Белые ночи», где были подзаголовки «Из записок неизвестного» и «Из воспоминаний мечтателя» соответственно, примечание в «Записках» развёрнуто и отсылает читателя не к условному, а к почти индивидуализированному повествователю¹⁸¹. Кроме того,

¹⁷⁹ Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. V. Ленинград: Издательство «Наука», 1973. С. 99.

¹⁸⁰ Бэгби, Льюис. Первые слова: О предисловиях Ф. М. Достоевского. Academic Studies Press, 2020. С. 116.

¹⁸¹ Смирнов, А.С. “Проблема личности в диалоге автора и героя «Записок из Подполья» Ф.М. Достоевского”. SlavVaria, vol. 1, no. 1, 2021. С. 59.

подпись «Фёдор Достоевский» в прижизненной публикации 1864 года в журнале «Эпоха» вынесена на отдельную строку и набрана у правого поля, а не продолжает собой последнюю строку примечания, как в тех случаях, когда примечания снабжены подписью «ред.». Сама же подпись набрана другим шрифтом и выделена курсивом, что также, теперь уже визуальное, отделяет её от основного текста примечания.

Как подчёркивает Смирнов, «подписывая примечание своими именем и фамилией, Достоевский формальным образом устраняется от авторства всего остального текста, переключая ответственность за радикальные декларации на героя, а указанием на вымышленный характер «Записок» тут же дезавуирует такое распределение авторства»¹⁸². Другими словами, если примечание написал Фёдор Достоевский, подписавшись под ним, значит основной текст произведения принадлежит не ему, так как под ним авторской подписи нет. О своеобразном отказе от ответственности говорит и Эдвард Малони. По его словам, цель этого примечания не столько в том, чтобы указать на вымышленный характер «Записок», сколько в том, чтобы предположить, что «Записки» ближе к реальности, чем мы представляем. В этом отношении примечания служат для усиления миметического качества примечаний и рассказчика: «Хотя нам трудно утверждать, что любой художественный вымысел реален, по крайней мере, реален в том смысле, что персонажи текста – реальные люди, которые ведут себя и думают именно так, как представлено в повествовании, то, что мы можем утверждать о миметических аспектах художественной литературы, – это то, что вымышленное повествование похоже на реальность. Именно таков эффект данной заметки»¹⁸³. Другими словами, с помощью этого примечания Достоевский усиливает, в очередной раз подчёркивает типичность выведенного им в «Записках из подполья» характера. Намерение автора примечания отдалиться от авторства основного текста – весьма интересный ход, однако нужно признать, что в исследуемых нами в третьей главе произведениях этот приём почти не встречается и может быть найден разве что в некоторых примечаниях романа Попова.

Однако уровнем нарратива Человека из подполья и фиктивного Фёдора Достоевского дело не ограничивается. В повести присутствует ещё один «голос», которому принадлежат три заключительных предложения в самом конце произведения: «Впрочем, здесь ещё не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться»¹⁸⁴. Как подчёркивает тот же Малони, эти слова принадлежат не

¹⁸² Там же, С. 59.

¹⁸³ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. 44.

¹⁸⁴ Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. V. Ленинград: Издательство «Наука», 1973. С. 179.

основному рассказчику, а безымянному, неподписанному автору, явно отличающемуся по звучанию и строению от примечания на первой странице¹⁸⁵. С ним согласен и П.А. Йенсен, который выделяет трёх нарраторов в повести: «В начальных и заключительных предложениях “Записок из подполья” обнажаются и выставляются напоказ [...]: автор записок [...], якобы “внешний” запискам, реальный автор “Фёдор Достоевский” и внутренний, фиктивный автор заключения»¹⁸⁶. Йенсен обращает внимание, что автор сноски «Фёдор Достоевский» утверждал, что и автор записок и сами «Записки» вымышлены, однако неизвестный автор заключительного абзаца признаёт «парадоксалиста» реальным: «он не выдержал и продолжал далее», что и позволяет говорить о трёх нарраторах этой повести.

Таким образом, мы встречаемся с той ситуацией, когда в произведении представлены разные нарративные уровни. В работе «Повествовательный дискурс» Жерар Женетт выводит несколько нарративных уровней, в зависимости от специфики отношений между повествователем и повествованием – экстрадигетический (основное повествование нарратора), интрадигетический (повествование в описываемом мире, персонажи и события, с ними происходящие) и метадигетический (повествование самих персонажей, вставное повествование в повествовании)¹⁸⁷. Кроме того, Женетт также выделяет гомодигетический и гетеродигетический уровни, то есть те истории, где повествователь рассказывает, как правило, собственную историю и ту, в которой он отсутствует, соответственно. Так, повествование самих «Записок» происходит на интрадигетическом уровне, в то время как автор вступительного примечания и неизвестный автор заключительных предложений повести – на экстрадигетическом. К тому же, авторы примечания и концевого абзаца находятся на гетеродигетическом уровне, то есть рассказывает не историю, связанную с собой, а историю другого человека, причем подчёркнуто вымышленного, в то время как Человек из подполья находится на гомодигетическом уровне.

Говоря о Достоевском, сложно не упомянуть русского литературоведа М.М. Бахтина и его труд «Проблемы поэтики Достоевского» – феномен полифонического романа и его особенности могут быть применены и к изучаемому нами роману-комментарию. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинную полифонию полноценных голосов»¹⁸⁸, о которой Бахтин писал применительно к романам Достоевского, можно обнаружить в романе-комментарии, потому как эта множественность независимых, иногда возможно даже

¹⁸⁵ Maloney, Edward J. Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. 45.

¹⁸⁶ Йенсен, П.А. Парадоксальность автора (у) Достоевского. Петербургский сборник. vol. 3, Парадоксы русской литературы, 2000. С. 227.

¹⁸⁷ Женетт, Жерар. Фигуры. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 411.

¹⁸⁸ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Издательство «Э», 2017. С. 10.

противоречащих друг другу голосов, лежит в основе специфики романа-комментария как жанра. Эта «множественность самостоятельных голосов» реализуется посредством специфической формы и структуры произведения – используя сноски и объёмный аппарат комментариев к тому или иному тексту, автор создаёт весьма сложную структуру: он явственно разделяет эти голоса, отдавая одному из них исходный текст, а другому или другим – сноски, но одновременно и связывает их, присваивая каждой сноске номер, который, в свою очередь, связан с тем или иным словом или строкой в комментируемом тексте.

Так Достоевский, который, как мы видим, также прибегал к использованию фикциональной сноски, оказал своё влияние и на формирование нового жанра на рубеже XX-XXI веков. Благодаря чёткому разделению на повествовательные уровни читатель не путается в нарративе. Фикциональная сноска у Достоевского не используется для намеренного запутывания, что сближает её с традиционными сносками, однако её статус и применение в тексте, как было сказано выше, отличается от традиционных примечаний, что позволяет нам поставить сноску из «Записок из подполья» в один эволюционный ряд фикциональных сносок в русской литературе. Помимо этого, произведения Достоевского и их стиль, манера повествования великого русского писателя станут определяющей для одного из центральных русских романов-комментариев – «Бесконечного тупика» Д. Галковского.

Валерий Брюсов: намеренная забывчивость автора примечаний

Роман Валерия Брюсова «Огненный ангел» продолжает линию с фиктивными издателями, начатую «Повестями Белкина» и «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Из предисловия к первому изданию 1908 года мы узнаём, что «предлагаемая читателям повесть XVI века дошла до нас в единственной рукописи, находящейся ныне в частных руках», а публикуемый текст является переводом с немецкого, но не с подлинной рукописи, а со списка, сделанного «значительно позднее, по-видимому, уже в самом конце XVI века, неизвестным нам лицом, как можно догадываться, – католиком»¹⁸⁹. В конце второго издания «Огненного ангела», опубликованного в 1909 году, переводчик и издатель этого текста, который подписывается Валерием Брюсовым, прикладывает объяснительные примечания. Учитывая, что всё это – литературная игра и мистификация, а издатель-переводчик, его предисловие и объяснительные примечания входят в фикцию романа, то очевидно, что интерпретировать примечания нужно в рамках художественного произведения.

¹⁸⁹ Брюсов, В.Я. Огненный ангел: повесть XVI века в двух частях. Москва: Издательство «Скорпион». 1908. С. XI.

Фиктивный издатель и переводчик Валерий Брюсов подчёркивает точность, историчность и достоверность своих объяснительных примечаний. Более того, часто складывается ощущение, что он гордится своей богатой эрудицией и огромной проделанной работой по сбору, изучению и обработке всех источников и публикаций, раз за разом объясняя цитаты Рупрехта. Например, в одном из примечаний он весьма высокомерно пишет: «Сочинения, перечисляемый автором, были новинками только для того захолустья, где он жил»¹⁹⁰. Обвиняя рассказчика Повести в том, что тот «щеголяет своей учёностью», сам издатель находит «уместным присоединить к этому изданию объяснительные примечания», в которых собран материал, способный «осветить эпоху, изображаемую в “Повести”, и вопросы, в ней трактуемые, с новой точки зрения», а потому ознакомиться с этими примечаниями «читателю может оказаться небезынтересно»¹⁹¹. Издатель с маниакальной точностью и скрупулезностью собирает исторические документы, воспоминания, трактаты, публикации и прочие источники, которыми изобилует не только сама повесть, но и в особенности блок объяснительных примечаний. Сам Брюсов писал о том, что благодаря работе над «Огненным ангелом» он «изучил XVI век, а также то, что именуется “тайными науками”», знает магию, оккультизм, спиритизм, осведомлен в алхимии, астрологии, теософии¹⁹².

С.П. Ильев, анализируя «Объяснительные примечания», говорит о том, что их можно рассматривать с двух сторон: «как справочный аппарат, уточняющий, поправляющий, документирующий позицию Автора или Издателя на основании источников, и как указания на источники из области мировой художественной литературы, на которые ссылается Автор повести в форме намеков, мотивов, образов, скрытых цитат и прямых реминисценций, раскрывающих отдельные эпизоды, ситуации и связывающих текст повести с произведениями мировой литературы от античности до эпохи Контрреформации включительно»¹⁹³. Ильев указывает, что в первом случае эти примечания необходимы для того, чтобы «своим объективизмом уравновесить субъективизм повествования Автора», а во втором – чтобы «придать тексту необходимую художественную глубину и расширить его перспективу до бесконечности благодаря использованию универсальных образов из мировой литературы»¹⁹⁴. Ильев отмечает, что зачастую примечания действительно не всегда подходят вполне, приводя в пример две сцены повести, отсылающие к «Божественной комедии» Данте, одна из которых отмечается в послетекстовых заметках Издателя, а другая – нет. Помимо этого, «Объяснительные примечания» представляют

¹⁹⁰ Брюсов, В.Я. Огненный ангел: повесть в XVI главах. Издание второе, исправленное и дополненное примечаниями. Москва: Издательство «Скорпион». 1909. С. 332.

¹⁹¹ Там же, С. VIII.

¹⁹² Брюсов, В.Я. Статьи и рецензии 1893-1924. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 400.

¹⁹³ Ильев, С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев: Издательство Лыбидь, 1991. С. 58.

¹⁹⁴ Там же.

читателю повесть XVI века с позиций научного знания начала XX века. Так, открытия преломления света или системы Коперника, считающиеся аксиомами в момент написания текста, в описываемое время были известны только редким специалистам. В этом, по мнению Ильева, также цель состоит цель примечаний: «читатель должен это знать, чтобы правильно оценить эрудицию Рупрехта»¹⁹⁵.

Знаком Брюсов, разумеется, не только с источниками и реалиями XVI века, но и с классикой мировой литературы, в том числе, немецким поэтом и писателем Иоганном Гёте и его главным произведением «Фауст». Брюсов высоко ценил Гёте, что очевидно из его дневников и статей: «Нам Гёте дважды дорог потому, что был не только величайшим поэтом XIX века, но и могущественным научным умом своего времени»¹⁹⁶ или «Таким образом “научная поэзия” хочет продолжить некоторую традицию, идущую из самой глубокой древности. И, поскольку новая школа избирает своим образцом Гёте, мы, конечно, можем только приветствовать ее»¹⁹⁷. Таким образом, очевидно, что Брюсов не только испытал литературное влияние немецкого классика, но и считал его некоторым ориентиром и образцом, называя его «посланником провидения», «титаном литературы» и гением «с огромным умом, жаждущим познаний, с безошибочным вкусом и с неустанным трудолюбием»¹⁹⁸. В связи со всем вышесказанным особый интерес представляет одна деталь, которую можно обнаружить в тех самых пояснительных примечаниях к «Огненному ангелу».

В повести, сюжет которой пропитан мистицизмом, встречаются многие исторические лица, связанные с алхимией и магией, в том числе, доктор Фауст – «лицо вполне историческое», как говорится в примечании. Впервые это имя встречается в XI главе, и в примечаниях к ней есть указание, в котором даётся перечень многочисленных источников о Фаусте, самых важных текстов, связанных с этой личностью: от первого известного жизнеописания Фауста у Иоганна Шписса, изданного в 1587 году, до публикаций на французском языке 1888 года. Венгерский исследователь Й. Горетить, однако, замечает, что наиболее известный текст о докторе Фаусте, великая трагедия Гёте, в этом списке, претендующем на полноту, отсутствует. Не даётся ссылка на Гёте и во многих других, казалось бы, подходящих моментах и местах. Автор примечаний упоминает Гёте лишь однажды, в примечаниях к XII главе, но даже там касается этого произведения как бы вскользь. По мнению Горетитя, это не простая случайность, совпадение или невнимательность, так как между сюжетом Гёте и повествованием Рупрехта наблюдаются весьма

¹⁹⁵ Там же, С. 76-77.

¹⁹⁶ Там же, С. 178.

¹⁹⁷ Там же, С. 171.

¹⁹⁸ Там же, С. 445.

явные параллели: «Самое интересное в произведении Брюсова в том, что не Фауст, также представленный в романе, старается освободить Ренату, являющуюся параллелью Маргариты, а Рупрехт. Обстоятельства освобождения – прибытие освободителя на коне, план ночного освобождения, разговор в тюрьме между Фаустом-Рупрехтом и Маргаритой-Ренатой, смертоносная заря, фигура ужасного Генриха, – всё это воспринимается как аллюзия на “Фауста” Гёте. Или наоборот: возможна и такая интерпретация, что Гёте, перефразируя историю рукописи Рупрехта, написал финальные сцены первой части “Фауста”. В любом случае остаётся вопрос, почему образованный издатель рукописи не замечает очевидные параллели между двумя текстами»¹⁹⁹. На смысловые и сюжетные параллели между «Огненным ангелом» Брюсова и «Фаустом» Гёте указывали и другие исследователи, например французский литературовед А. Дабезье: «Рупрехт, конечно, никак не может сойти за Фауста, но конец Ренаты неотразимо сходен с концом Маргариты: брошенная в тюрьму, приговорённая к смерти, она с ужасом отказывается бежать с Рупрехтом, и он вынужден оставить её после того, как она умерла в его объятиях»²⁰⁰. Вместе с тем, по мнению Горетитя, в примечаниях издателя нет ни одного слова нет о «Фаусте» Гёте не потому, разумеется, что Рупрехт не знал бы этого произведения. Ведь исходя из такого соображения, он должен был бы не упоминать ни одного из произведений о Фаусте, потому что, как мы знаем, Рупрехт написал свою работу раньше всех упомянутых им произведений. А приписываемая издателю образованность, как утверждает Горетить, исключает возможность того, что он не знал бы произведение Гёте²⁰¹.

На тот факт, что отсутствие ссылки на Гёте в романе Брюсова вполне намеренно, кроме того, указывает и ответ самого автора на критический очерк Георгия Чулкова. В статье «Фауст и Мелкий Бес» критик называет «Огненного ангела» «скучной повестью» и «громоздкой стилизацией, растянутой на два тома», и критикует образ Мефистофеля у Брюсова: «Фауст Марло – Фауст Гете – Фауст Брюсова – это звучало бы недурно, если бы роковая неудача не постигла нашего современника. Мефистофель Брюсова как-то поглупел и стал несомненно Мелким Бесом самого малого ранга [...] иное дело, Валерий Брюсов: здесь уж нет сомнения, что его бес – мелкий бес, и не слишком остроумный»²⁰². Ставя Фауста Брюсова после Фауста Гете, Чулков, конечно, нарушает известную хронологию, забывая о факции «Огненного ангела», на что и указывает сам Брюсов в своём ответе на эту рецензию: «В моей повести XVI века “Огненный ангел” появляются Фауст и Мефистофель. Всё, что они делают и говорят, совпадает с тем, что рассказывает о

¹⁹⁹ Goretity, József. Töredékesség és teljességigény: huszadik századi orosz prózai művek értelmezése. Palatinus, 2005. С. 112.

²⁰⁰ Dabezies, André. Visages de Faust au XXe siècle, littérature, idéologie et mythe. Paris, 1967. С. 57.

²⁰¹ Goretity, József, там же.

²⁰² Чулков, Г.И. Фауст и Мелкий Бес. Речь, no. 301, 1908, С. 3.

Мефистофеле и докторе Фаусте Иоганн Шписс, написавший об них книжку в 1557 г. Довольно естественно, что Шписс, живший в XVI веке, изобразил своих героев людьми XVI века, со всеми особенностями мышления и понятий того времени. Нашёлся, однако, такой критик (Георгий Чулков), который стал упрекать Мефистофеля “Огненного ангела” в том, что речи его недостаточно умны, что Мефистофель Гёте — умнее. Неужели критик был не осведомлён, что Гёте писал “Фауста” в конце XVIII и начале XIX века?»²⁰³. Эту мысль продолжает и Е. Кузьмин, указывая, что Фауст Брюсова основывается не на книге Гёте, а на публикации Шписса: «...то есть в повести фигурирует не современный литературный Фауст, а старый, аутентичный. И потому его нельзя рассматривать вполне как персонажа устоявшейся, “канонической” легенды, напоминающей легенду об Агриппе»²⁰⁴.

Важно напомнить, что полное название произведения Брюсова звучит как «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем её на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоецией и некромантией, о суде над одной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем». То есть Фауст, фактически, фигурирует в заглавии романа, что ещё раз подчёркивает его важную роль в системе образов и персонажей произведения, несмотря на то, что его участие в романе довольно эпизодично. Однако, как утверждает Е.В. Рубцова, этот образ важен для переосмысления мифа: «Брюсов использует реминисценции из “Фауста” Гёте, переосмысливая его архетипику, модернизируя её в соответствии со своими эстетическими идеалами и с задачами собственного творчества. Это яркий пример модернистских поисков новых идейных и эстетических решений устоявшегося мифа»²⁰⁵. Это ещё одна из задач, которую ставит перед собой Брюсов, намеренно исключая Гёте из списка произведений в одном из объяснительных примечаний.

Таким образом, автор комментария наделяется властью над потенциальным читателем — пользуясь доверием читателя к примечанию как к инструменту, который должен помогать интерпретировать текст, рассказчик, намеренно не упоминая произведение Гёте, предоставляет читателю выборочную информацию, в определённом смысле вводя того в заблуждение. Подобная литературная игра приобретёт развитие в XX веке, одним из последствий которого станет

²⁰³ Брюсов, В.Я. Статьи и рецензии 1893-1924. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 402.

²⁰⁴ Кузьмин, Е.В. “Фауст и Агриппа в повести В. Брюсова «Огненный Ангел»: два образа магии”. Вопросы литературы. no. 5, 2012. С. 415.

²⁰⁵ Рубцова, Е.В. “Фауст в русской поэзии и прозе XX века”. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. no.10-3, 2016. С. 500.

появление ненадёжного рассказчика у Набокова, в частности, в его романе «Бледный огонь», где также появляются фикциональное предисловие от издателя и многочисленные фикциональные послетекстовые примечания.

Евгений Замятин: сноски как поворотный момент романа

Сноска как элемент художественного текста присуща не только произведениям сентиментализма, романтизма, реализма, символизма, но и авангардизма. Одним из таких примеров может служить произведение Е. Замятина «Мы». Роман, построенный в виде дневника главного героя, Д-503, содержит шесть сносок, принадлежащих фикции произведения – то есть автором их является автор самих записей. Дневник обращён к неведомым существам, обитающим на иных планетах, и пишется с целью поведать им о красоте и величии Единого Государства. В связи с этим предполагается, что им, этим неведомым существам, незнакомы многие основополагающие моменты современности, привычные строителям Интеграла. Д-503 сравнивает свою необходимость пояснять такие понятия как Часовая Скрижаль, Зелёная Стена и Благодетель с тем, «как если бы писателю какого-нибудь, скажем, 20-го века в своём романе пришлось объяснять, что такое “пиджак”, “квартира”, “жена”»²⁰⁶. Несколькими записями позже он снова сетует на то, что ему сложно описывать привычные вещи как что-то новое: «представьте себе – квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете – квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит — настолько это для него привычно, ежедневно. Вот и я всё время в этом квадратном положении»²⁰⁷.

Описание привычного явления как чего-то нового, необычного, впервые увиденного, в литературоведении называется приёмом остранения и был введен в оборот В. Шкловским. Несмотря на то, что Шкловский описывал этот термин на примерах из произведений Л.Н. Толстого, он подчёркивал, что приём остранения не «специально толстовский, а присутствует почти везде, где есть образ»²⁰⁸. В случае с дневником Д-503, обыденные реалии того времени знакомы и очевидны рассказчику, но неизвестны нам, читателям: «Я знал: прочтённое ею письмо — должно ещё пройти через Бюро Хранителей (думаю, излишне объяснять этот естественный порядок), и не позже 12 будет у меня»²⁰⁹. Одновременно с этим, многие привычные для нас,

²⁰⁶ Замятин, Е.И. Мы. Издательство «Международное Литературное Содружество», 1967. С. 12.

²⁰⁷ Там же, С. 21.

²⁰⁸ Шкловский, В.Б. О теории прозы. Москва: Издательство «Федерация», 1929. С. 17.

²⁰⁹ Замятин, Е.И. С. 46.

современных читателей, явления вызывают недоумение у Д-503: например, рояль в его записях называется чёрным, королевским ящиком²¹⁰, а обыкновенная сигарета описывается как древнее курение в тончайшей бумажной трубочке, которое дымится в углу рта²¹¹. Как утверждает М.А. Новикова, это делается для того, чтобы изобразить привычные нам предметы с точки зрения главного героя, для которого всё это – артефакты далекого прошлого: «Именно для того, чтобы увидеть какую-то вещь или процесс по-настоящему, представить их как компонент поэтической картины мира, необходимо нарушить автоматизм восприятия, сделать их ощутимыми, творчески воспринимаемыми, используется особая форма их описания в романе»²¹². Разумеется, помещая действие своего романа в далёкое будущее, Замятин иносказательно передавал реалии двадцатых годов XX века, на заре большевистского строя. Показывая отношение общества в романе к любви, природе и искусству (музыка композитора Скрябина в романе называется «забавнейшей иллюстрацией того, что у получалось у предков с большим трудом»), Замятин в действительности обнажал невежество и грубость тоталитарного строя, стремление к которому, впрочем, видел не только в Советском Союзе, но и в других странах Европы, в том числе в Англии, которой, в частности, посвящена его повесть «Островитяне». Таким образом, говоря о некоем абстрактном будущем, Замятин, конечно, говорит здесь о собственном настоящем.

При объяснении тех или иных понятий Д-503 часто использует сноски. Так, упоминая одежду нумеров, голубоватые юнифы, автор дневника делает сноску к последнему слову и уточняет: «Вероятно, от древнего “Uniforme”»²¹³. Вспоминая Двухсотлетнюю Войну, Д-503 говорит, что современное ему общество победило голод, изобретя так называемую нефтяную пищу, что отличает их от древних христиан, которые упрямо держались за свой «хлеб». Выделенное в тексте кавычками слово *хлеб* имеет астерикс и сноску внизу страницы: «Это слово у нас сохранилось только в виде поэтической метафоры: химический состав этого вещества — нам неизвестен»²¹⁴. Похожая по своей сути сноска находится и в восьмой записи, когда Д-503 со своим старым приятелем R вспоминают старые годы. Вспоминают они и Законоучителя, и Д-503 делает сноску: «Разумеется, речь идёт не о “Законе Божьем” древних, а о законе Единого Государства»²¹⁵. Примечательно, что все эти сноски направлены на читателя, незнакомого скорее с реалиями прошлого (по отношению ко времени написания дневника), чем настоящего. Д-503 часто не

²¹⁰ Там же, С. 18.

²¹¹ Там же, С. 49.

²¹² Новикова, М.А. “Остранение в романе Е. Замятина «Мы»”. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, по. 7-8, 2003. С. 38.

²¹³ Замятин, Е.И. Мы. Издательство «Международное Литературное Содружество», 1967. С. 8.

²¹⁴ Там же, С. 22.

²¹⁵ Там же, С. 39.

утруждает себя объяснением привычных, очевидных для него терминов, как, например, в сцене со строительством Интеграла: «В такие дни видишь самую синюю глубь вещей, какие-то неведомые дотолле, изумительные их уравнения – видишь в чем-нибудь таком самом привычном, ежедневном. Ну, вот хоть бы это. Нынче утром был я на эллинге, где строится Интеграл – и вдруг увидел станки: с закрытыми глазами, самозабвенно, кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка»²¹⁶. «Регуляторы», «мотыли», «балансир» – о значениях всех этих слов в фикции романа мы можем только догадываться (не говоря уже о неведомых существах с иных планет, для которых и задумывались эти записи), но автору записей они хорошо известны. Вместе с тем, в сноске он считает необходимым уточнить такое понятие, как хлеб – известное «древним», но малопонятное для современников строительства Интеграла.

Следующая сноска располагается в девятой записи и относится к слову *цветы*. Важно отметить, что к этому моменту в Д-503 уже начинается внутренняя трансформация: он попал под влияние I-330, побывал в Древнем Доме и, вопреки правилам, не донёс на I-330 в Бюро Хранителей. Он начинает чувствовать фальшь окружающего мироустройства, хотя и не может пока сформулировать происходящие с ним изменения: «Мне вдруг показалось, что я пришёл сюда напрасно (почему “напрасно” и как я мог не прийти, раз был дан наряд?); мне показалось — всё пустое, одна скорлупа»²¹⁷. Вполне объяснимо, что сначала герой боится этой эволюции и списывает всё на болезнь: «Нет, это было просто бестактно с её стороны – подкинуть мне эти ландыши. Ну да: я не пошёл, да. Но ведь не виноват же я, что болен»²¹⁸. Знакомство с I-330 и посещение Древнего Дома сильно влияет на Д-503. Когда О дарит ему веточку ландышей, Д-503 срывается на неё: вероятно, цветы бессознательно ассоциируются у него с жизнью за Зелёной Стеной и духом свободы – не зря старуха в Древнем Доме многократно сравнивается в его записях с растением. Д-503 ещё не осознаёт начавшихся в нём перемен, эти чувства пугают его, и поэтому он хочет доказать (прежде всего, самому себе), что до сих пор является законопослушным гражданином Единого Государства. Для этого ему в дневнике и нужна сноска к слову *цветы*, в которой мы читаем: «Конечно, из Ботанического Музея. Я лично не вижу в цветах ничего красивого — как и во всём, что принадлежит к дикому миру, давно изгнанному за Зелёную Стену. Красиво только разумное и полезное: машины, сапоги, формулы, пища и проч»²¹⁹. В этой сноске нет никакой дополнительной информации для тех самых неведомых существ, читателей дневника,

²¹⁶ Там же, С. 7.

²¹⁷ Там же, С. 18.

²¹⁸ Там же, С. 36.

²¹⁹ Там же, С. 45.

она ничего не объясняет и не уточняет. Зато она раскрывает отношение самого Д-503 к понятию красивого. В этой сноске слышна интонация человека, который тщетно пытается убедить себя и других в том, в чём он сам не уверен. Он утверждает, что красиво только то, что полезно, то есть сапоги и формулы, но не цветы, однако в другом месте он сравнивает с цветами алые губы женщин, что, очевидно, противоречит сноске. Таким образом, именно эту сноску можно считать поворотным моментом в эволюции героя, началом его идеологической трансформации.

Параллельно с этими метаморфозами происходит и трансформация стиля дневника. Как пишет М.А. Хатямова, сухая публицистическая ясность, сознательность, нормальность уступает место иррациональному потоку сознания, главной целью которого становится идея самовыражения, – «художник» побеждает «математика»²²⁰. Это касается и сносок – примечание в 26 записи по своей внутренней структуре резко отличается от всех предыдущих: «Должен сознаться, что точное решение этой улыбки я нашёл только через много дней, доверху набитых событиями самыми странными и неожиданными»²²¹. Эта сноска вновь не несёт какой-то новой информации для потенциальных читателей, но добавляет художественности создаваемому произведению. Д-503, по своему собственному признанию, вместо стройной и строгой математической поэмы в честь Единого Государства создаёт «какой-то фантастический авантюрный роман»²²². И вышеуказанная сноска этим своеобразным забеганием вперёд отлично встраивается именно в структуру авантюрного романа, а не поэмы-восхваления. То есть снова мы имеем дело со сноской, которая иллюстрирует, знаменует собой изменение сознания главного героя. Подобное использование сноски почти не встречается в интересующих нас романах-комментариях: эти произведения полностью построены на сносках и примечаниях, в то время как в романе «Мы» они используются гораздо реже. Однако произведение Замятина играет важную роль в эволюции этого элемента. Во-первых, сноска принадлежит нарратору основного текста, и, следовательно, фикции произведения. Во-вторых, сноски играют важную роль в понимании эволюции главного героя, а значит неотделимы от текста. Это роднит их с фикциональными паратекстами исследуемых в третьей главе произведений.

Всеволод Некрасов: эмансипация сноски

В ходе изучения сноски как элемента художественного текста мы сознательно ограничивались по большей части прозаическими произведениями. Сделано это было по нескольким причинам. Во-

²²⁰ Хатямова, М.А.. “«Мы» Е. И. Замятина как метароман”. Культура и текст, no. 9, 2005. С. 139.

²²¹ Замятин, Е.И. С. 129.

²²² Там же, С.89.

первых, прозаические и поэтические тексты организованы и структурированы совершенно иначе, а значит, и подход к их изучению должен быть другим. Во-вторых, примеры прозаических текстов гораздо разнообразнее и показательнее, что позволяет изучить художественную сноску как элемент художественного произведения более полно. Наконец, именно прозаические произведения оказали наибольшее влияние на изучаемый в рамках этой диссертации жанр романа-комментария. Однако ради полноты нашего исследования мы позволим себе одно исключение – среди стихотворных произведений особый интерес для нас представляет творчество московских концептуалистов, прежде всего, Всеволода Некрасова. Важно отметить, что использование сносок в тексте стихотворения не было нововведением одного Некрасова, поскольку среди лианозовской группы еще несколько поэтов обращались к этому приёму, однако именно произведения Некрасова представляются нам наиболее показательными и полезными в рамках нашего исследования. Новатор и экспериментатор, Некрасов ставил своей творческой задачей переосмыслить не только ритм и рифму в стихе, но саму его форму. Его стихотворения могут состоять из бессвязного на первый взгляд набора слов, одного слова, точки или вовсе из пустого листа. Важное значение приобретает понятие границы, разделения между искусством и не-искусством (или между «искусством» и «жизнью»). Некоторые его стихотворения напечатаны таким образом, что часть строки как бы не вмещается в лист, выходит за пределы страницы. Как пишет Д. Янчек, Вс. Некрасов развивает идею о том, что искусство требует рамки, приходя к выводу, что в конечном счете рамка находится внутри нас самих, как воспринимающих искусство²²³. Чтобы продемонстрировать условность границы между искусством и не-искусством, поэт начинает переосмысливать эту рамку и задаваться вопросом: что, собственно, делает рамку рамкой? И каким образом искусство может быть освобождено от этих рамок? На последний вопрос поэт отвечает своим творчеством, делая рамку (то есть, сноску, как один из инструментов обозначения рамки) частью искусства.

Изучая функцию сносок в произведениях Некрасова, И. Скоропанова выделяет три пункта, в которых проявляется его новаторство в связи с использованием этого текстового элемента. Во-первых, по её словам, это создание нового типа сносок и новых принципов работы с ними. Во-вторых, это борьба с тоталитаризмом языка через придание всякому высказыванию неоднозначного характера. Наконец, специфика использования сноски у Некрасова способствует размыканию структуры, пересечению границ, освобождению стиха²²⁴. На наш взгляд, все эти

²²³ Janecek, Gerald J. "Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod, Nekrasov and Others." *The Slavonic and East European Review*, vol. 70, no. 3, 1992. С. 403.

²²⁴ Скоропанова, И. С. "Функция сносок в произведениях Вс. Некрасова". *Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 7: в 2 ч. Ч. 1.* Минск: «Белорусский Дом печати», 2013. С. 55.

достижения Некрасова применимы и к сноскам в романах-комментариях, где авторы будут протестовать против авторитаризма линейности текста и продемонстрируют новые, оригинальные способы использования сносок. Помимо этого, Скоропанова выводит пять типов сносок в поэзии Некрасова, среди которых:

- одиночные сноски, что-то дополняющие, проясняющие и переиначивающие;
- развёрнутые сноски, по объёму превышающие предсносочную часть произведения и выступающие в качестве её комментария;
- две или три сноски к разным частям произведения, увеличивающие объём комментируемого, нарушающие линейность чтения стихотворения и смысловую моносемию;
- сноски к сноске, где автор корректирует одно из выражений сноски другой сноской;
- включение сноски внутрь самого стиха, разрушая его структуру, наряду с использованием подстрочной сноски, таким образом выходя за границу стиха;²²⁵

Важно отметить, что столь многообразного и оригинального применения сносок как у Вс. Некрасова ещё не было ни у одного литератора в русской литературе, включая прозаические и стихотворные произведения. Сноски у Некрасова различны и разнообразны по объёму, форме, структуре, целям, положению в основном тексте и отношению к нему. Но все они так или иначе сходятся в одном – сломать привычное восприятие рамки художественного произведения. В то же время, в определённой степени подобное стремление содержимого выйти за рамки произведения наблюдается в живописи русского авангардизма. Если обратиться к работам М. Ларионова («Трактирный nature morte в минорной гамме», «Осень» и «Весна» из цикла «Времена года»), П. Филонова («Поклонение волхвов»), Н. Гончаровой («Беление льна»), то можно увидеть, что зачастую происходит так, что изображённый предмет (или текст) не вмещается в рамку картины и как бы выходит за её пределы. Иными словами, здесь наблюдается то же самое стремление разбить привычные рамки, продолжить искусство вне непосредственных рамок картины. Другим примером авангардистского желания выйти за рамки (или хотя бы как-то их переосмыслить) могут служить особые издания рукописных поэм и сборников русского футуризма, к примеру, написанная в соавторстве поэма В. Хлебникова и А. Кручёных «Игра в аду». Второе издание поэмы вышло с иллюстрациями К. Малевича и О. Розановой, которые не просто сопровождают текст, но заполняют поля практически каждой страницы, порой вторгаясь и в сам текст, раздвигая

²²⁵ Там же, С. 55-57.

строки. Очевидно, что Розанова возвращается к жанровой традиции маргиналий, так же как в текстах Вс. Некрасова функция сносок иногда заключается в заполнении пробелов.

По этой причине и особенно в связи с пятым типом сноски по Скоропановой будет вновь уместно вспомнить работу Ю. Лотмана «Текст в тексте», который писал, что актуальность границ подчёркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ: «Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включенными в текст, а в другой – выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчёркивается, а не стирается тот факт, что одни из них принадлежат вещественной, а другие – художественной реальности»²²⁶. При нормальном построении сноски является обрамлением текста, но Некрасов вводит эту рамку в текст. Это особенно важно учитывая, что, как писала Сьюзан Стюарт, наше внимание фокусируется не только на содержимом рамки, но и на взаимоотношении рамки с содержимым²²⁷. Читательское восприятие объекта зависит от того, как мы его воспринимаем и как мы его организуем в своих мыслях. Наглядно это видно на следующем примере:

* * *

<p>живу и вижу что нет что-то это непринципиально</p>	<p>живсм*</p> <p>живу</p> <p><u>дальше</u></p> <p>* тоже</p> <p>но не все</p>	<p>живут люди и на той же самой нашей родине</p>
<p>жизнь ужасна но жить можно*</p> <p>вроде того что не то что можно но потому что нужно</p> <p>не потому что нужно а потому что уже самому смешно</p> <p>*и нельзя может но нам повезло</p>		<p>жизнь прекрасна так просто жизнь прекрасна стихи некрасова всё не так страшно</p>

²²⁶ Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трёх томах Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Издательство «Александра», 1992. С. 156.

²²⁷ Stewart, Susan. Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. Baltimore, 1989. С. 21.

В этом стихотворении присутствует сразу две сноски, однако одна из них расположена не внизу страницы, как это бывает обычно, а прямо посередине. Каждая из них не столько добавляет новую информацию к основному тексту (хотя основным он может быть назван весьма условно), сколько вносит некоторые противоречия: живём, но не все; жить можно, а может и нельзя, но нам повезло. В этом заключается сопротивление тоталитаризму языка: во-первых, через придание неопределённости и многозначности тем или иным высказываниям; во-вторых, через отказ от линейности чтения – теперь не только части стихотворения можно читать в относительно произвольном порядке, но и главенства основного текста над сноской более не существует.

Рассмотрим ещё одно стихотворение из сборника “Стихи из журнала”:

мы особенные*	истинно
мы не как все	православные
потому как мы такие одни	единственные
единственные	все для себя
на всем белом свете	все
милые дети	не как все
что людям можно	все
того нам ни ни	не как
никак нельзя давать	все
(хотя бы правду писать)	на том-то свете
другим нельзя	во всяком случае
а нам это можно видите ли	а на этом
(хоть давить	так и тем более
кто эту правду напишет)	нет
а в действительности	в самом-то деле
на белом свете	*едят нас масоны (а особенные все в основ-
где все	ном особенные бессмертные более или
были	менее есть малость небось естественно
но где доселе нас не было	особенно если не только это самое
не особенные	мы вместе здесь то есть* а еще вся-
такие и есть ли	кий все-таки из тех же из нас может
и не исключительно ли	хоть немножечко тоже это самое-то
исключительные только одни	и сам от себя
	*в смысле связанные вместе ты и я мы и вы
	и они и все вместе взятые

Стихотворение не только высмеивает шовинистические клише, как указывает Скоропанова, но и пародирует псевдонаучные комментарии и комментарии к комментариям: это видно по умышленной бессвязности текста и его бессмысленности при его объёме. Впервые мы наблюдаем не просто сноску, но сноску к сноске – эта особенность позже станет одной из самых отличительных в романах-комментариях Галковского и Попова; тот же нарративный приём использует в «Бледном огне» и Набоков. Ю.Б. Орлицкий отмечает, что сноски Некрасова можно разделить на два типа: традиционные прозаические, чаще всего комментирующие реалии или рассказывающие историю создания стихотворения и стихотворные, дополняющие и уточняющие

основной текст²²⁸. Судя по специфическому синтаксису, внутренней ритмике и отсутствию пунктуации, в примере выше перед нами именно второй вариант. Орлицкий утверждает, что произведения такой природы следует отнести к числу «собственно визуальной поэзии», средствами создания которой, помимо сносок и прочих графических приёмов расположения и аранжировки текстов, могут служить круги, рамки, пиктограммы²²⁹. Для нас же важнее несколько иной аспект. Впервые в русской литературе сноска получает настолько большую свободу и самостоятельность, впервые она не просто выступает в роли детали, но становится полноправным элементом произведения. Впервые сноска расшатывает рамку текста, вторгается в сам текст и претендует если не на главенство во внутренней структуре, то на равные позиции с основным, комментируемым текстом. Роль Некрасова в этом процессе трудно переоценить: его эксперименты с формой и структурой художественного произведения стали важным переходным звеном от сноски как дополнительного элемента нарратива к сноске как главному его элементу. Некрасов освободил сноску и показал, насколько широкий инструментарий она может предложить автору.

Владимир Набоков: фигура комментатора

Несмотря на отсутствие прямых свидетельств и задокументированных упоминаний, с весьма изрядной долей уверенности можно говорить о том, что роман Брюсова «Огненный ангел» Набокову был знаком. Во-первых, широко известно увлечение последнего символизмом. Во-вторых, на момент начала учёбы Набокова в Тенишевском училище в 1911 году, Брюсов – уже не только лидер символистов, но и влиятельный писатель, исследователь творчества Пушкина; переводом и комментированием «Евгения Онегина» позже займётся и Набоков. В-третьих, исследователи говорят о влиянии Брюсова на творчество Набокова, от стихотворения *Ultima Thule* и одноимённого рассказа Набокова до аллюзий на «Огненного ангела» в «Лолите»: «Возникает нечто вроде аллюзийного мерцания, проступают отдалённые подобию мифологических образов Брюсова и Белого и их романских проекций в “Огненном ангеле”. Куильти предлагает Гумберту в качестве компенсации “старомодный поединок, на саблях или пистолетах”. Вслед за этим Гумберт именуется Куильти на латинский манер “Кларием Новусом”, а потом сравнивает его прыжки с прыжками “сумасшедшего Нижинского”»²³⁰. О влиянии русских символистов на автора «Лолиты»

²²⁸ Орлицкий, Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва: Издательский дом ЯСК, 2020. С. 722.

²²⁹ Там же, С. 726.

²³⁰ Леденев, А.В. “От Владимира Дарова – к «Дару» Владимира: В.Брюсов и В.Набоков”. Брюсовские чтения 2002 года: (сб. статей). Ереван: Издательство «Лингва», 2004. С. 208.

говорит и А. Долинин: «В “исповеди” Г. Г. явственно ощущаются тематические и интонационные переключки с эротической поэзией и прозой русских символистов — в частности, с “Зачарованным гротом” Бальмонта (ср. многократно обыгрываемое в “Лолите” название отеля “Привал Зачарованных Охотников”), с рассказами и романами Ф. Сологуба, с циклом “В буйной слепоте” и многими другими произведениями В. Брюсова»²³¹. Наконец, кажется возможным проследить очевидную преемственность примечаний фиктивного издателя-переводчика Валерия Брюсова в «Огненном ангеле» и комментариев Чарльза Кинбота к поэме Джона Шейда в романе «Бледный огонь».

Роман Набокова «Бледный огонь» построен на противопоставлении двух частей: 999-строчной поэмы Джона Шейда, и комментариев к ней Чарльза Кинбота, друга и коллеги Шейда. Кинбот завладевает поэмой после Шейда и использует её текст в качестве повода для собственного рассказа о королевстве под названием Зембла, своём правлении, последующем свержении и бегстве. Кинбот интерпретирует поэму в свою пользу, предлагая собственную версию его прочтения, не обращая внимания на то, что Шейд вовсе не вкладывал этого смысла в своё произведение, а посвятил поэму своей погибшей дочери. Несмотря на это, после смерти самого поэта толкование Кинбота имеет не меньше прав на достоверность, чем любая другая трактовка. Более того, в предисловии Кинбот заявляет, что именно его трактовка поэмы должна считаться единственно верной: «Разрешите мне сказать, что без моих комментариев текст Шейда попросту лишён всякой человеческой реальности, [...] – реальности, дать которую могут только мои примечания. Мой дорогой поэт, по всей вероятности, не подписался бы под таким заявлением, но к добру ли, к худу ли, последнее слово остаётся за комментатором»²³². Более того, Кинбот рекомендует читателю просмотреть комментарии в первую очередь, «...а уже затем, с их помощью, изучить поэму, перечитывая их, разумеется, по мере ознакомления с текстом, а покончив с поэмой, пожалуй, просмотреть их в третий раз для полноты картины»²³³. Таким образом, посредством послетекстовых примечаний Кинбот однозначно устанавливает верховенство комментатора над комментируемым текстом, а сами примечания становятся важнее чем «основной», исходный текст поэмы. Как подчёркивает Джон Пиер, «эффект этой операции заключается в инверсии положения Комментария по отношению к Поэме в том виде, в котором эти две части фактически появляются в книге, превращая Комментарий (или, точнее, те части поэмы, смысл которых не зависит напрямую от поэмы) в продолжение Предисловия. При таком

²³¹ Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. Санкт-Петербург: Издательство «Академический Проект», 2004. С. 304.

²³² Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 36.

²³³ Там же.

прочтении Предисловие и Комментарий представляют собой ядро произведения, сводя поэму к аллографическому эпитексту, приложенному к повествованию Кинбота в качестве своеобразного эпиграфа»²³⁴. Таким образом, ключ к пониманию произведения находится не в основном тексте, а в комментариях к нему. Пусть в гораздо меньшей степени, но одна из подсказок к интерпретации романа «Огненный ангел» также находится в секции с примечаниями – мы помним, что «забывчивость» издателя Валерия Брюсова, конечно, не случайна. Автор объяснительных примечаний у Брюсова намеренно упускает из внимания произведение Гёте, как Кинбот намеренно игнорирует моменты, не отвечающие его интерпретации – в обоих случаях этот приём не только сбивает с толку читателя, но и позволяет автору комментариев эксплуатировать комментируемый текст в свою пользу. Даже если допустить, что Брюсов делает это ненамеренно, Набоков наверняка был знаком с «Огненным ангелом» и, учитывая его внимание к сноскам Пушкина в «Евгении Онегине», не мог не обратить на это внимания. Введение читателя в заблуждение посредством сносок и комментариев, предоставление ему лишь частичной информации ради влияния на читательское восприятие текста станет ключевой особенностью романа «Бледный огонь», который, в свою очередь, станет формо- и жанрообразующим, своего рода матричным произведением для романа-комментария.

Более подробный анализ набоковского романа, а также его влияние на жанровое своеобразие романа-комментария, будет представлен в третьей главе. Здесь же мы хотим ограничиться общим обзором того, как сам Набоков выступал в роли автора комментариев к художественному произведению. Известно, что своеобразным толчком к созданию «Бледного огня» стал труд над обширным комментарием писателя к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». По мнению Д. Пиера, этим романом Набоков даже спародировал собственную работу²³⁵, а потому представляется важным сказать несколько слов о работе Набокова над примечаниями к роману Пушкина.

Многостраничный комментарий Набокова к собственному переводу «Евгения Онегина» заметно отличается от научных работ по этому роману иных авторов. Уникальным его делает не только превосходящий другие труды объём, но и ярко выраженная фигура самого комментатора. Как пишет Ю.М. Лотман в собственном комментарии к «Евгению Онегину», работа Набокова, помимо указаний на параллели с западноевропейскими литературными текстами, стилистических заметок

²³⁴ Pier, John. "Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's 'Pale Fire.'" *Style*, vol. 26, no. 1, 1992. С. 24.

²³⁵ Там же, С. 30.

и некоторых бытовых комментариев, включает в себя «и ряд необязательных сведений, [где] точные наблюдения перемежаются порой с субъективными и приблизительными»²³⁶.

Ещё в предисловии Набоков обозначает две позиции, с которых он приступает к комментированию пушкинского романа – Набоков-литературовед и Набоков-писатель: «Как историк Пушкина я ими [не вошедшими в окончательный вариант частями – Д.М.] восхищаюсь. Как собрат по перу сожалею о многих шаблонных небрежностях слога, мертворождённых набросках и неотточенных вариантах, которые Пушкину следовало бы уничтожить»²³⁷. В этой связи примечания Набокова можно условно разделить на две основные группы: комментарии к роману и комментарии к переводу. Однако все комментарии так или иначе объединены личностью самого Набокова. На протяжении всего комментария он даёт понять, что его персона в этих аннотациях играет не меньшую роль, чем персона самого Пушкина, а сам он связан с русским поэтом теснее, чем могло бы показаться на первый взгляд. К примеру, рассказывая о путешествии Пушкина в Бахчисарай в 1820 году, Набоков пишет, что и сам бывал в тех краях в июле 1918 года во время энтомологической экскурсии²³⁸. Делая сноску к строчке из романа («Слегка за шалости бранил // И в Летний сад гулять водил»), Набоков, среди прочего, и будто передразнивая пушкинский ямб, пишет: «там, сто лет спустя, гулял с учителем и я»²³⁹. Комментируя познания Онегина в экономике, Набоков иронично замечает: «Первичный продукт, “matiere premiere”, чистый продукт – эти и другие термины выветрились у меня из головы. Но я довольствуюсь тем, что знаю об экономике столь же мало, сколь Пушкин»²⁴⁰. Наконец, рассказывая об отношениях Пушкина и К.Ф. Рылеева и об их дуэли, Набоков предполагает, что дуэль могла проходить в имении Батово, недалеко от Санкт-Петербурга, и далее пишет: «Имение Батово позднее принадлежало моим дедушке и бабушке – Дмитрию Николаевичу Набокову, министру юстиции при Александре II, и Марии Фердинандовне, урожденной баронессе фон Корф»²⁴¹. После этого на протяжении страницы Набоков предаётся воспоминаниям о живописной лесной дороге, извилистой речке и о том, как они с кузеном разыгрывали дуэли якобы на том же самом месте, где происходила дуэль Рылеева. Все эти примеры показывают, что для Набокова важно подчеркнуть свою тесную, вневременную связь с Пушкиным, отметить свою причастность к русскому литературному канону. За свою жизнь Набоков издал два комментированных перевода: к «Слову

²³⁶ Лотман, Ю. М. Пушкин. Санкт-Петербург: Издательство «Искусство-СПБ», 1995. С. 477.

²³⁷ Набоков, В. В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Санкт-Петербург: Издательство «Искусство-СПБ», 1998. С. 68.

²³⁸ Набоков, В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. пер. А. Н. Николоюкина. Москва: Издательство «Интелвак», 1999. С. 837.

²³⁹ Там же, С. 45.

²⁴⁰ Там же, С. 59.

²⁴¹ Там же, С. 430.

о полку Игореве» и «Евгению Онегину» – оба произведения в известной мере могут считаться ключевыми для русской словесности. Обращаясь именно к этим текстам, а не каким-либо другим, Набоков встраивает и себя в отечественный литературный процесс. Кроме того, как указывает С.И. Глазунова, подобные автобиографические вставки позволяют Набокову подчеркнуть, что он «родился в координатах той же культуры, что и Пушкин, что он гулял по тем улицам, которые описаны в романе» и «должны доказать читателю, что Набоков может дать адекватную интерпретацию и перевод текста»²⁴². Автобиографические детали Набокова в комментарии к роману Пушкина также напоминают рассказы Кинбота о своей стране Зембле в его комментарии – с той лишь разницей, что Набокову, в отличие от Кинбота, всё-таки удастся не увлечься воспоминаниями до сумасшествия. Весьма реалистичным представляется сценарий, где Набоков позволяет Кинботу в романе то, чего не мог позволить в работе себе, показав тем самым опасность, с которой сталкиваются все исследователи: найти в тексте какую-то идею и полностью отдаться её анализу, забыв о самом произведении и интерпретируя его в угоду подтверждения своих тезисов.

Демонстрируя свою компетентность в качестве надёжного комментатора пушкинского романа и соответствующим реалиям, Набоков ниспровергает других исследователей, занимавшихся аннотированием «Онегина». Больше всего достаётся Н.Л. Бродскому: его комментарии Набоков называет «идиотски-глупыми»²⁴³ и «бесстыдно гротескными»²⁴⁴, не раз опровергая его тезисы: «Стараясь, как всегда, превратить Онегина в образец возрастающей добродетели, Н. Бродский (“Евгений Онегин” [1950], с. 42-44) пытается доказать фальшивыми картами отрывочно подобранного цитирования, что во время Пушкина, так же как и во времена Фонвизина, педант означал честного человека и политического мятежника. Конечно, это неверно»²⁴⁵ и «при этом смешно наблюдать попытки несведущего, но осторожного составителя Бродского (1950), с. 139, плавать вокруг этого вопроса, не обнаруживая своего невежества»²⁴⁶. Как видно даже из нескольких этих отрывков, Набоков не просто указывает на неточности предыдущих комментаторов, но делает это в весьма резком, если не грубом тоне. Атакуя своих предшественников, он утверждает свой авторитет в качестве пушкиноведа и в некотором смысле «отбирает» пушкинский роман у «несведущих комментаторов» – позже, в чуть более

²⁴² Глазунова, С.И. “К вопросу о жанре комментария в творчестве В. Набокова”. Вестник Костромского государственного университета, vol. 18, no. 5, 2012. С. 106.

²⁴³ Набоков, В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. пер. А. Н. Николокиной. Москва: Издательство «Интелвак», 1999. С. 490.

²⁴⁴ Там же, С. 928.

²⁴⁵ Там же, С. 52.

²⁴⁶ Там же, С. 264.

гипертрофированном виде, Кинбот будет настаивать на своей интерпретации поэмы Шейда как на единственно верной.

Большой пласт комментариев у Набокова посвящён собственному переводу пушкинского романа. Иногда Набоков доволен своей работой: «Я полагаю, что мой перевод сверхточен»²⁴⁷, иногда – критикует себя: «Мой вариант перевода этой строки – на грани ненавистной парафразы. Однако я не люблю фальшивого буквализма»²⁴⁸. Подобные объяснения собственного перевода напоминают авторские примечания П.И. Шаликова к его переводу двух книг Франсуа-Рене де Шатобриана, уже упоминавшегося в этой главе. Как подмечает Мильчина, в целом ряде случаев Шаликов в примечании объясняет, почему он выбрал для перевода именно это, а не иное русское слово²⁴⁹. Впрочем, рефлексией по поводу собственной проделанной работы дело не ограничивается. Как «собрат по перу» Набоков считает возможным оценивать и работу Пушкина. По большей части это, конечно, хвалебные отзывы: Набоков называет Пушкина великим, гениальным поэтом, отмечает его звукопись, но не робеет и критиковать поэта. Комментируя строчку Пушкина «Всегда таков: нахмуря бровь, // Садился он за клавикорды», Набоков пишет: «Буквальное понимание приводит к курьёзной ошибке: правильной формой было бы употребление существительного во множественном числе – “брови”»²⁵⁰. В другом месте, обращаясь к последней строчке VII строфы третьей главы «Душа ждала... кого-нибудь», Набоков снова подвергает поэта критике: «Не слишком удавшаяся строка; оттенок цинической лёгкости оставляет чувство, что мысль выражена плоско и неизобретательно»²⁵¹. Фигура Набокова настолько сильна и самодостаточна, что зачастую его комментарии весьма строги к Пушкину: «Он, не читая никогда, / Их почитал. Это – каламбурная аллитерация, и если вы замечаете её, – обе строки для вас испорчены»²⁵² и «“Шампанской” (вместо “Шампанского”) обливает бутылкой. Здесь я сохранил в переводе неудачную пушкинскую грамматику. Употреблено в смысле: “запивать шампанским”»²⁵³. Как отмечает Г.Ю. Шульпяков, «Пушкин наконец-то выступает у Набокова как автор-собеседник, чьё бесспорное величие ещё не означает его онемения». Набоков признаёт гений Пушкина, но и себе не отказывает в знаниях и таланте, а потому перед нами не просто комментарий к роману в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», но именно комментарий *Набокова*. Набоков включает Пушкина в контекст мировой литературы, продолжает Шульпяков,

²⁴⁷ Там же, С. 115.

²⁴⁸ Там же, С. 153.

²⁴⁹ Мильчина, В.А. «Культура примечаний: князь Пётр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана». Шаги/Steps, vol. 6, no. 3, 2020. С. 120.

²⁵⁰ Набоков, В.В. Там же, С.579.

²⁵¹ Там же, С. 332.

²⁵² Там же, С. 293.

²⁵³ Там же, С. 161.

но своим комментарием закрепляет и свою позицию в отечественной классике²⁵⁴. Подобным образом (со скидкой на разные жанры двух текстов) Кинбот ставит себя на один уровень с Джоном Шейдом.

Идея о том, что при интерпретации того или иного текста важнейшую роль играет фигура комментатора, стала одним из ключевых итогов внутренней рефлексии Набокова в период его работы над пушкинским романом. Показанные параллели между Набоковым (комментатором Пушкина) и Кинботом (комментатором Шейда) демонстрируют прямую идейную связь между примечаниями к «Евгению Онегину» и «Бледному огню». В романе эту идею артикулирует Кинбот в предисловии к своим заметкам, утверждая, что последнее слово всегда остается за комментатором». В свою очередь, идея об определяющей роли комментатора ведёт к идее власти комментатора над комментируемым текстом, что в полной мере уже раскроется в изучаемом нами жанре романа-комментария.

Андрей Битов: последний шаг к появлению романа-комментария

Роман А.Г. Битова «Пушкинский дом» в плане жанра и структуры может считаться одним из самых сложных произведений русской литературы XX века. Большое количество интертекстуальных связей, несколько рассказчиков, приложения к главам, несколько блоков послетекстовых комментариев и приложения к ним, опубликованные почти 20 лет спустя, делают этот текст весьма трудным для литературоведческого анализа. Впрочем, в рамках нашего исследования мы сконцентрируемся лишь на двух элементах этого текста: постраничных сносках к роману, датированных 1971 годом, и примечаниях автора, впервые опубликованных в четвёртом номере журнала «Новый мир» за 1989 год.

Одной из отличительных особенностей произведения является позиция рассказчика и сам нарративный метод. Нужно отметить, что, как и во многих вышеупомянутых произведениях, автор в романе не равен реальному автору романа. В «Пушкинском доме», к примеру, в один момент автор лично встречается со своим персонажем, ведёт с ним диалог, обменивается мнениями. Следовательно, автор является одновременно и рассказчиком, и действующим лицом произведения. События романа то и дело прерываются авторскими вставками, рассуждениями, моментальной рефлексией, посвящённой не только случившимся событиям, но и тому, *как* они разворачиваются, как описываются в тексте. Например, в сцене первой встречи Лёвы Одоевцева со своим дедом повествование строится от третьего лица, так называемого всезнающего

²⁵⁴ См. Шульпяков, Г.Ю. «Точная рифма к «Онегину»». Новый Мир, no. 11, 1999.

рассказчика, который детально описывает не только слова и поступки действующих лиц, но и их мысли. Далее роман прерывается курсивным текстом, написанным от лица А.Б. (инициалы, идентичные инициалам автора романа), где ставится резонный вопрос: «Где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает? Где он поместился так незаметно?»²⁵⁵. Развивая эту мысль, автор приходит к тезису, что любое действие никогда не происходит объективным и безличным для человека образом, так как «ни у одного человека нет такого опыта, в котором он бы не был непосредственным, хотя бы и пассивным, участником»²⁵⁶. Следовательно, по мнению автора, литературная реальность может быть воспринята реальностью только через призму участника этой реальности, а традиционный реализм, который представляет события без авторского вмешательства, является условностью, которая реальности не отражает. Именно в этой связи важное значение приобретают сноски, разбросанные по всему тексту романа: их подчёркнуто индивидуальный тон выдвигают авторскую фигуру на первый план, придавая тексту бóльшую субъективность.

Первая сноска в романе появляется в первом разделе «Отцы и дети», в главе «Версия и вариант». Рассказывая об одном персонаже, слесаре по фамилии Пушкин, рассказчик ещё в тексте уточняет, что это – всего лишь однофамилец. Однако этого оказывается недостаточно, и в сноске он добавляет: «В таком совпадении нет ничего анекдотического. У моего приятеля в институте работают: завхоз Гончаров, дворник Пушкин и водопроводчик Некрасов. Однажды он их видел в магазине соображающими на троих. Любопытно, что Гончаров здесь старше Пушкина по служебному положению»²⁵⁷. Используя фамилии классических русских писателей в столь бытовом контексте, Битов таким образом не без доли иронии намекает на то, что русская литература ближе к нам, чем мы думаем, теснее вплетена в жизнь каждого и окружает нас повсюду. Не желая, впрочем, отвлекаться на эту мысль по ходу основного текста, Битов помещает этот фрагмент в сноске и уже в ней позволяет себе отступить от основного повествования: на мгновение ввести в роман своего безымянного приятеля и выразить своё мнение об этом совпадении («нет ничего анекдотического»). Здесь он погружает читателя уже в собственный контекст, придавая фигуре рассказчика бóльшую субъектность: рассказчик становится свидетелем и участником описываемых событий.

Остальные сноски служат примерно той же функции. В одном примечании к фрагменту «оно [кольцо – Д.М.] стоит пятьсот рублей» автор напоминает, что до реформы 1961 года масштаб цен

²⁵⁵ Битов, А. Г. Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом. Москва: Издательство «АСТ», 1996. С. 60.

²⁵⁶ Там же, С. 61.

²⁵⁷ Там же, С. 88.

был другим, и 50 рублей тогда «это не то, что 50 рублей сейчас, а так — рублей 5 понынешнему»²⁵⁸. Эта деталь навеивает автора на рассуждения о быстротечности времени и приводит к выводу, что, вспомнив всё как следует, он не захотел бы вернуться в прошлое ни на один день. В другом месте к слову “дезориентации” автор даёт сноску длиной в пять строк, в которой отмечает: «Когда человек сосредоточен на чём-то, то всё – об одном». После этого он пишет, как случайно открывает книжку и цитирует пассаж из текста о мотыльках, который на символическом уровне рифмуется с основным повествованием. Всё это помогает автору вплести свою фигуру в ткань текста, придать своей персоне большее значение, сделать полноправным героем романа.

Другой важной особенностью «Пушкинского дома» является его метатекстуальность. Как отмечает Баринаева, событие рассказывания оказывается настолько самодовлеющим, что воспринимается как нарратив о создании романа, параллельный первичному (претекстовому) событийному слою²⁵⁹. Другими словами, в произведении присутствуют две параллельные линии: события самого романа и написание текста романа; вторая линия весьма существенно представлена именно в сносках и примечаниях. Характерные черты этих комментариев проявляются в их специфическом хронотопе, где присутствует главный герой, от которого зависит ход рассказа. В силу этого создается эффект постоянной незаконченности романа. Процесс написания произведения ощущается как незавершённый, развивающийся в процессе чтения, словно автор, подобно читателю, ещё не знает, чем закончится его роман. На достижение того же эффекта работают и послетекстовые примечания, опубликованные спустя некоторое время после выхода произведения. Как пишет Баринаева, границы события рассказывания и изображаемых событий постоянно подчёркиваются повествователем, но он всячески пытается слить воедино романное время с повествовательным, сталкивая, например, нарратора с собственным героем в приложении к третьей части «Ахилес и черепаха»²⁶⁰. Курицын также подчёркивает неопределённость границ романа: «отдельно существует комментарий, отдельно выходила книга “Статьи из романа” (где наряду со статьями “из романа” были статьи, к нему отношения не имеющие), масса вставных текстов, наконец, концептуализация открытости структуры. [...] Автолитературоведение, рефлексия над собственным авторством сопровождают весь текст “Пушкинского дома”»²⁶¹. Эта черта позже проявится в двух других произведениях, романах-

²⁵⁸ Там же, С. 162.

²⁵⁹ Баринаева, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе (А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов): автореф... дис. кан. фил. Наук. Тверь, 2008. С. 18.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Цитата по Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 120.

комментариях Попова и Веллера, к которым мы обратимся в третьей главе, где эта особенность станет ключевой для замысла этих произведений.

Любопытно рассмотреть, как сам автор аргументировал написание послетекстовых комментариев, какой целью он руководствовался. Согласно фикции, комментарии написаны в 1999 году от лица самого Лёвы Одоевцева, фокусируясь на весьма общеизвестных вещах, таких как цены и популярные песни на момент 1971 года, так как именно эти реалии, по мнению автора, имеют больше шансов забыться и исчезнуть со временем. Помимо этого, примечания содержат авторские рассуждения о советском обществе, личные воспоминания и ответ критикам «Пушкинского дома». Как пишет Скоропанова, наличие таких комментариев как бы превращает роман в историко-литературный памятник, только работу литературоведов выполняет сам автор²⁶². Таким образом, подчёркивается субъективность этих комментариев, их централизация именно на фигуре комментатора, повествователя. Как пишет М. Липовецкий, «пояснение реалий, окружающих героев, естественно замещается откровенно личными воспоминаниями биографического автора, который сам и становится центральным персонажем»²⁶³. С помощью этих примечаний в роман вводится контекст исторической эпохи, при влиянии которого создавался роман. Иногда эти комментарии состоят из нескольких слов («...зяблик... – По латыни *fringilla*. Это самая дальняя граница эрудиции автора»²⁶⁴), иногда – растягиваются на несколько страниц (комментарии к стр. 41-43, 57, 342). Комментарий к стр. 48 «...Отец, папа, культ — какие ещё есть синонимы?...»²⁶⁵ вовсе состоит из ссылок к другим 21 комментарию. Примечательно, что этот комментарий ссылается не только к следующим, но и предыдущим примечаниям, что позволяет нам говорить о возможности нелинейного прочтения этой секции. На это указывают и другие комментарии, как, к примеру, примечание к стр. 86, который отсылает нас к комментарию к стр. 36.

Стоит также обратить внимание на то, что комментарии Одоевцева к «Пушкинскому дому» могут восприниматься своего рода ответом на сноски автора к статье Одоевцева «Три пророка». Эта статья появляется в приложении ко второй части и представляет собой литературоведческий труд, посвящённый творчеству Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Сноски автора выполнены в добродушно-снисходительном тоне: такие комментарии, как «Что он не читал статью Ю. Тынянова “Пушкин и Тютчев”, кажется нам непростительным для литературоведа»²⁶⁶ и «Оставим

²⁶² Там же, С. 144.

²⁶³ Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 149.

²⁶⁴ Битов, А. Г. Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом. Москва: Издательство «АСТ», 1996. С. 359.

²⁶⁵ Там же, 362.

²⁶⁶ Там же, С. 236.

“музыку” на совести Левы...»²⁶⁷ призваны не столько указать на неточности и слабые места статьи, сколько продемонстрировать особые отношения между автором и героем. Позже эта связь будет продолжена в непосредственной их встрече в приложении к третьей главе, а комментарии Одоевцева, написанные по факции романа в 1999 году, созданы как возможность «бедному герою поквитаться с автором»: как пишет рассказчик, Лев аргументированно выводил автора на чистую воду, то есть попросту изобличал в невежестве²⁶⁸. Далее следуют «Обрезки», приложение к комментарию, которые вновь продолжают этот диалог, делая его бесконечным. Комментируя статью Левы (важно отметить, что с текстом Одоевцева читатель знакомится не непосредственно, а через призму автора), рассказчик фокусируется на образе героя, воспринимая статью как исповедь и самоанализ. Возникает вопрос о том, насколько взгляды Левы совпадают со взглядами самого Битова. В связи с этим примечательно, что в 1976 году Битов выводит эту статью из фикционального пространства и публикует её в журнале «Вопросы литературы» под собственным именем²⁶⁹, таким образом также размывая границу между реальностью и вымыслом. Как подчёркивает Г.Н. Беляк, когда автор начинает творить героев, у него есть единственная возможность — творить их из самого себя, пытаясь отделить от себя одну ипостась за другой и находя для них пространство бытия в том космосе русской культуры, которым и ограничена, и предоставлена свобода авторского волеизъявления²⁷⁰.

Интересно проследить связь с писателями, которые повлияли на автора и на его роман. По признанию самого Битова, это Достоевский, Пруст и Набоков. В связи с данной диссертацией особенную роль, конечно, играет влияние последнего. По признанию самого автора в романе, под впечатлением от «Дара» и «Приглашения на казнь» он на какое-то время отложил работу над своим произведением, а после всякую фразу, которая сворачивала к Набокову, старательно изгонял²⁷¹. Влияние Набокова на этом не прекратилось. Как позже вспоминал Битов, вскоре после окончания «Пушкинского дома» он решил, что его герой напишет ядовитые и злобные комментарии к роману. Однако в тот момент ему попался роман Набокова «Бледный огонь», и Битов, по всей видимости, не захотел повторяться²⁷². Позже комментарии героя всё же появляются, но выдержаны они уже в более миролюбивом тоне. Эти примечания не призваны сбить читателя с толку, но скорее работают на создание эффекта никогда не кончающегося

²⁶⁷ Там же, С. 230.

²⁶⁸ Там же, С. 351.

²⁶⁹ Битов, А. “Три «пророка”. Вопросы литературы. no. 7, 1976, pp. 145-174.

²⁷⁰ Беляк, Г.Н. “«Пушкинский Дом» Андрея Битова: автор жив, или хозяин Дома”. Мир русского слова, no. 3, 2017. С. 65.

²⁷¹ Битов, А. Г. Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом. Москва: Издательство «АСТ», 1996. С. 389.

²⁷² См. Савицкий, С. А. Как построили «Пушкинский дом» / А. Битов. Пушкинский дом. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1999.

письма. Идею о том, что при желании (или необходимости) их романы могли бы быть в разы объёмнее и длиннее, напрямую продолжают все изучаемые в третьей главе авторы: Галковский, Попов и Веллер.

Итак, сноски и комментарии в романе Битова выполняют сразу несколько функций. Во-первых, они служат для воссоздания контекста, в котором писался роман, уточнения реалий и особенностей эпохи. Создаваясь ретроспективно, послетекстовые примечания позволяют автору по-новому взглянуть на написанный несколько лет назад текст, переосмыслить прошлое. Эту линию в своём романе-комментарии будет развивать Евгений Попов. Во-вторых, сноски и примечания создают эффект создания романа «здесь и сейчас», по мере развития описываемых событий. Они также позволяют автору моментально реагировать на создаваемый текст, проявляясь как литературная авторефлексия. В этой связи в третьей главе будет важно вспомнить произведение Михаила Веллера. Наконец, вечная незавершённость романа, цикличность развития авторской мысли, постоянные возвращения, пометки и ремарки, продемонстрированные в сносках и примечаниях «Пушкинского дома», станут одной из самых характерных черт романа-комментария Дмитрия Галковского. Таким образом, произведение Битова, впитав в себя главные произведения классической русской литературы, испытав влияние «Бледного огня» Набокова и явившись одним из центральных произведений раннего этапа русского литературного постмодернизма²⁷³, может считаться центральным переходным звеном к появлению самобытного и самостоятельного жанра романа-комментария.

Фикциональная сноска продолжит своё существование в русской литературе XXI века: в качестве свежего примера можно назвать роман Линор Горалик «Все, способные дышать дыхание» 2019 года. Однако отдельная группа романов рубежа XX-XXI веков обратилась к сноске и примечанию как к центральному элементу организации нарратива, что привело к возникновению жанра романа-комментария. В этот список входит масса текстов, однако главное внимание будет сосредоточено на специфике самого жанра и четырёх произведениях – «Бледный огонь» В. Набокова, «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Е. Попова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского и «Не ножик не Серёжи не Довлатова» М. Веллера, к изучению которых мы переходим в следующей главе.

²⁷³ Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 124.

Глава III. Роман-комментарий как самостоятельный жанр постмодернистской литературы

При попытке подступиться к изучению романа-комментария мы неизбежно сталкиваемся с несколькими проблемами, главные из которых заключаются в относительной новизне этого жанра и его малой изученности. Единый литературоведческий подход к таким произведениям ещё не сформирован, отсутствует единый и универсальный список критериев, которым должно соответствовать то или иное произведение, чтобы быть причисленным к этому жанру. В современном литературоведении нет единого мнения относительно того, возможно ли вообще выделить роман-комментарий в качестве отдельного и самостоятельного литературного жанра. С одной стороны, некоторые исследователи в русскоязычном научном сообществе выступают за подобное выделение. Этому, например, посвящена диссертация В.А. Курницкой «Жанр романа-комментария в русской литературе рубежа XX-XXI веков», а также работы Г.Р. Касимовой и Н.А. Поляковой. Так, Курницкая утверждает, что «роман-комментарий является самостоятельным и самодостаточным жанром, обладающим устойчивыми специфическими, присущими только данному жанру, характеристиками, что позволяет говорить о нём как о сложившемся жанре новейшей литературы и, следовательно, описать способами, принятыми в современном литературоведении»²⁷⁴. С другой стороны, И.С. Беляева в своей работе «Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма» не использует термин «роман-комментарий», говоря скорее о наличии так называемого фикционального комментария, а произведения, которые иные исследователи объединяют под этим термином, называет «постмодернистскими художественными текстами с фикциональным комментарием»²⁷⁵. Третья одна группа исследователей в разговоре о тех же самых произведениях пользуется термином «метатекст» или «метароман» (см. работы Е.Е. Бариновой, Е.С. Максимовой, О.А. Романовской).

В то же время в англоязычной научной среде более распространён несколько иной подход к произведениям такого рода. Фикциональные сноски и примечания в таких произведениях рассматриваются в качестве специфических элементов фикшн-прозы, то есть изучаются как таковые, без выделения какого-то отдельного жанра. Среди научных работ подобного плана можно выделить уже упоминавшиеся в предыдущей главе труды Э. Малони, Э. Графтона, Ч.

²⁷⁴ Курницкая, В.А. Жанр романа-комментария в русской литературе рубежа XX-XXI веков: автореф...дис. кан. фил. наук. Ташкент, 2011. С. 16.

²⁷⁵ См. Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2009.

Зерби. Так, развивая мысль Ж. Женетта о паратекстах как о таких компонентах книги, которые позволяют тексту стать книгой и предлагаться как таковой своим читателям и, в более общем плане, публике, – то есть, авторских примечаниях, комментариях и сносках, – Малони выделяет особый тип примечаний и паратекстов, которые «включаются в рассказ как часть внутреннего фрейма повествования»²⁷⁶, предлагая термин, который можно воспринимать как искусственные или фикциональные паратексты (искусственные сноски, искусственные концевые сноски, искусственные предисловия и т. д.). Он также выделяет четыре общие черты, которые присущи паратекстам такого рода: имитация формы традиционных паратекстуальных компонентов, неотъемлемость искусственных паратекстов от повествования, различная роль традиционных и искусственных паратекстов, а также метафикциональность нарратива, которая создается подобными искусственными паратекстами²⁷⁷. Все эти черты характерны сноскам и примечаниям интересующих нас романов-комментариев русской литературы. Лишь малая часть исследователей, такие как И. Лунде, пользуется термином *footnote literature*, что является максимально близким понятием к роману-комментарию или роману в сносках.

Наиболее полное описание характеристик и особенностей романа-комментария дано в диссертации Курницкой, опубликованной в 2011 году. Курницкая определяет роман-комментарий как жанр художественной литературы, в котором реализовано особое построение: совмещение претекста (выполненного в форме поэмы, повести, рассказа) и текстологического аппарата к нему (предисловия, комментария и указателя) с особым генеральным сюжетом, изображающим комментирование (объяснение) элементов текста. В качестве главной особенности композиционной структуры романа-комментария в этой работе выделяется одновременное использование трёх жанровых кодов: мениппеи, жанра научного комментария и романа: «при этом каждый из кодов задействован в своей сфере поэтики, обеспечивая неповторимость данного жанра». По мнению Курницкой, мениппейное начало – от оксюморонных заглавий и вставных конструкций до сведения в едином произведении как разнотипных, так и разнодискурсных текстов – в романе-комментарии выражается на всех основных уровнях: сюжетном, композиционном, стилистическом и идейно-смысловом. Кроме того, важное значение приобретает нелинейность и гипертекстуальность текста, а также воссоздание формы научного комментария. Много внимания Курницкая уделяет композиционной рамке романа-комментария: заглавиям, эпиграфам, предисловиям, вставным произведениям в исходном тексте и комментарии, указателям и содержанию. В конце

²⁷⁶ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation. С. ii.

²⁷⁷ Там же, С. 62.

диссертации Курницкой выдвигается тезис о двух линиях развития жанра романа-комментария: серьезной (философской), куда включаются произведения Галковского, Коробова, Байтова, Богдановой, и смеховой – с произведениями Веллера и Попова.

Г.Р. Касимова также выделяет роман-комментарий как отдельный жанр, однако называет его разновидностью протогипертекста, который, в свою очередь, определяет как «произведения, обладающие признаками интерактивности и гипертекстуальности, то есть имитирующие гипертекст при помощи художественных средств, но созданные и существующие на бумаге без посредства компьютера». К таким романам Касимова, наравне с произведениями Набокова, Галковского и Попова, относит роман шведского писателя Петера Корнеля «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» (1987), на основе которого выделяет присущие жанру романа-комментария пародийность научного комментария, фрагментарность и дисперсность повествования, повторяющиеся во многих романах данного жанра, общую проблематику, а также общие мотивы и образы. Именно общая символика, по мнению Касимовой, является средством достижения целостности в романе-комментарии, в отличие от ссылок, которые носят «декоративный» характер и скорее служат целям пародирования научной литературы и активизации механизмов ассоциации, чем связыванию фрагментов²⁷⁸.

Основываясь на имеющейся научной литературе, предметом которой является жанровая природа романа-комментария, выводах и понятиях, обозначенных в первой главе нашего исследования, а также непосредственно на изучении произведений подобного жанра, в этой части данной главы мы намерены уточнить и углубить жанровые характеристики романа-комментария.

Центральной, жанроопределяющей характеристикой любого романа-комментария является его структура. Специфика этого жанра заключается во взаимодействии, соприкосновении двух текстов: комментируемого текста и комментария. Комментируемый, или исходный текст может представлять собой совершенно разные жанры: встречаются стихотворная поэма в «Бледном огне» Набокова, рассказ в «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» Попова или философское эссе в «Бесконечном тупике» Галковского. К исходному тексту прилагаются комментарии, выполненные в виде постраничных сносок или послетекстовых примечаний. Примечания эти фикциональны, то есть входят в рамку произведения, являясь неотъемлемой её частью. Ключевым жанрообразующим фактором становится наблюдаемое смещение акцента: господствующее место произведения занимают послетекстовые примечания, зачастую они представляют собой законченную мысль и могут восприниматься самостоятельно, в то время как

²⁷⁸ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 128-129.

комментируемый текст выступает в лучшем случае лишь в качестве повода для появления комментария, а в крайнем – как в произведениях Богдановой или Корнеля – вовсе отсутствует. Рассказчики обоих текстов могут как совпадать (романы Веллера и Попова), так и отличаться: в «Бледном огне» Кинбот оставляет примечания к поэме Шейда, а в «Доме листьев» Трюант комментирует записи Зампано. В «Производственном романе» Петера Эстерхази примечания вовсе имеют отдельное название «Записки Э.», предлагая читателю самому решать, кому принадлежит их авторство: секретарю Гёте Петеру Эккерману, на что указывает соответствующая сноска в начале примечаний, или Петеру Эстерхази, который также присутствует в романе в качестве персонажа. При этом важно, что комментарий не столько дополняет или разъясняет комментируемый текст, сколько лишь имитирует это разъяснение, на самом деле вступая с исходным текстом в противоречие и, как следствие, затрудняя для читателя процесс интерпретации романа. Таким образом, можно утверждать, что роман-комментарий строится по уликовой парадигме, предложенной К. Гинзбургом²⁷⁹, согласно которой читатель должен самостоятельно восстановить целостность повествования, опираясь на фрагменты текста, представленного через многочисленные сноски и примечания.

Важно отметить, что комментарии непременно превосходят по объёму комментируемый текст. Более того, особенность комментариев такого рода заключается в том, что они выходят за узкие рамки комментирования исходного текста. Очень часто их задачей становится более объективное изучение прошлого и попытка взглянуть на него в свете новых знаний и нового опыта, рефлексия над собственным опытом и опытом страны, эпохи, освобождение из-под гнёта цензуры, самоцензуры и страха, представление своей версии произошедших событий, в какой-то степени даже оправдание и ответ критикам. Важным аспектом является и мотив проработки психологической травмы через подробную и бескомпромиссную саморефлексию. Многословный и безумный комментарий Кинбота в «Бледном огне» можно воспринимать как своего рода защитную реакцию сошедшего с ума русского профессора Боткина, тяжело переживающего вынужденную эмиграцию. Линия Одинокова в романе Галковского развивается вокруг его тяжёлого детства и травмирующих взаимоотношениях с отцом – тираном и алкоголиком, – а сам Одинок в своих многостраничных примечаниях постоянно пытается проработать, проговорить эту травму. Рассказчик в романе Попова имеет дело с травмирующими обстоятельствами тоталитарного строя, которые работали на угнетение личности и полное подавление свободы

²⁷⁹ Гинзбург, Карло. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Москва: «Новое издательство», 2004. С. 197.

искусства, и путём комментирования своего прошлого и прошлого своей страны пытается дать тому времени справедливую оценку.

Немаловажным фактором специфики романа-комментария становится и обязательный элемент пародии, присутствующий в европейской литературе уже несколько столетий, о чём мы подробно говорили в предыдущей главе. Объектом пародии при этом становится научный, академический комментарий, роль которого усложняется и переосмыляется. В этой связи уместно говорить о влиянии энциклопедической модели исторического повествования на жанровую специфику романа-комментария и о пародии на эту модель. Как пишет Д. Спиридонов, в литературе конца XX века сформировались две повествовательные стратегии, определившие наиболее яркие реализации эстетики историзма: история как детектив и история как энциклопедия²⁸⁰. Эти две парадигмы выделяет Умберто Эко в своей лекции «Растительная и минеральная память: Будущее книг», говоря о линейности и нелинейности как о главном их различии: «Вы начинаете с первой страницы, где автор сообщает вам, что совершено преступление, проходите все этапы процесса раскрытия преступления до конца и, наконец, обнаруживаете, что виновным оказался дворецкий. Конец книги и конец вашего читательского опыта». В то же время, по словам Эко, «энциклопедии создаются для того, чтобы к ним обращались, и никогда не читаются от первой до последней страницы. Человек, читающий каждый вечер перед сном Британскую энциклопедию, от первой до последней страницы, был бы комическим персонажем»²⁸¹. Роман-комментарий, пародируя научный аппарат комментариев и примечаний через фикциональные паратекстуальные сноски, имея гипертекстовую структуру и состоя в жанровом родстве с интерактивным романом, принадлежит, несомненно, к энциклопедической парадигме, поскольку научный комментарий является форматом, присущим энциклопедическому жанру и всему научному функциональному стилю – этот научный комментарий и функциональный стиль и становится объектом пародии в романе-комментарии.

Помимо этого, для романа-комментария как жанра характерны те риторические фигуры поэтики XX века, которые В. Руднев называет основными для указанного столетия: текст в тексте, выражающийся в исходном тексте и комментарии к нему, интертекст и гипертекст. Последнее является важнейшим жанрообразующим фактором изучаемого жанра, так как помимо отсылок к исходному тексту, представленных в виде соответствующих цифр или строк, примечания обычно отсылают и к другим примечаниям, образуя таким образом гипертекст. Все за исключением

²⁸⁰ Спиридонов, Д. В. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX века. Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2009. С. 121

²⁸¹ Eco, Umberto. *Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books*. Bibliotheca Alexandrina, 2005. С. 13

одного из изучаемых нами в третьей главе романов-комментариев являются гипертекстуальными. По выражению И.С. Беляевой, постмодернистская метаморфоза комментария по-новому активизирует его сущностные свойства, в частности его гипертекстуальные возможности²⁸². В большинстве случаев в романе-комментарии в том или ином виде присутствует инструкция, рекомендация к тому, как следует читать роман, указание на множественность возможных прочтений. Это может выражаться не только в прямых советах рассказчика, но и в схемах, таблицах, сопровождающих роман. Как правило, гипертекстуальная система в романе-комментарии олицетворяет идею поиска правды, истины, попытку найти центр и точку отсчёта, выражает и воплощает собой человеческое мышление в ходе этого процесса.

Примечательно, что стремление к какой-то важной вехе, определяющей точке выражается и на уровне чисел: 999 строк в поэме Шейда у Набокова, 888 сносок в романе Попова, 949 примечаний у Галковского – все эти числа стремятся к тысяче как к чему-то целостному и завершённом, но останавливаются в шаге от достижения цели. В связи с этим важное значение приобретают два образа. Во-первых, это образ лабиринта как метафоры человеческого мышления и поиска центра, поиска правды. Примечательно, что ввиду гипертекстуальной природы романа-комментария, лабиринт зачастую становится бесконечным. Мотив бесконечности выражается на разных уровнях: у Галковского это отражено в заглавии произведения, к знаку бесконечности (∞) отсылает число послетекстовых сносок в романе Попова (888), а рассказчик в романе Веллера напрямую признается, что при желании мог бы многократно увеличить объём своих комментариев. Во-вторых, это образ зеркала как метафоры противопоставления и двойничества: на этом построена структура персонажей «Бледного огня», о себе как о своеобразном двойнике Годунова-Чердынцева говорит Одинок, который также противопоставляет в своих примечаниях фигуру Розанова и фигуру своего отца. Помимо этого, на композиционном уровне противопоставляются друг другу исходный текст и комментарий к нему. Вместе с тем, важную роль для романа-комментария играет постмодернистская установка «мир как текст», где комментарии к тому или иному тексту становятся комментариями к той или иной исторической эпохе, тому или иному срезу жизни. В этом выражается основная, по Рудневу, эстетическая онтология, характерная для XX века, в соответствии с которой текст есть нечто первичное и фундаментальное по сравнению с материальной реальностью, которая есть лишь «кажимость»²⁸³. В силу этих причин тематика большинства изучаемых произведений связана с литературной

²⁸² Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2009. С. 2.

²⁸³ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 45.

рефлексией, включает в себя вопросы литературоцентричности русской литературы, которая, по выражению Курницкой, берёт на себя функции других форм общественного сознания, таких, как религия, история и философия.

Все эти обозначенные нами характеристики играют важную роль в специфике романа-комментария как уникального, самостоятельного жанра. Эти критерии и свойства в большей или меньшей степени характерны и присущи всем изучаемым в этой главе произведениям. Вместе с тем, в силу относительной новизны жанра и малого количества имеющихся произведений, принадлежащих этому жанру, нам представляется целесообразнее подробно рассмотреть главные примеры романов-комментариев в русской литературе, обращая внимание на те их свойства и характеристики, которые имеют определяющее значение для того или иного романа, а потому главный фокус этой главы будет направлен на произведения Набокова, Попова, Галковского и Веллера как на наиболее показательные тексты, интересующие нас при изучении данного жанра.

«Бледный огонь» Владимира Набокова

Во второй главе нашей диссертации роман «Бледный огонь» уже упоминался – тогда речь шла о работе Набокова над комментированным переводом «Евгения Онегина», художественным продолжением, своеобразным осмыслением которого явился роман о Шейде и Кинботе. В предыдущей главе нам удалось проследить, как связаны эти два текста, какие сходства и различия можно обнаружить между Кинботом и Набоковым с точки зрения их литературоведческой и комментаторской работы. Мы пришли к выводу, что в определённом смысле Набоков в своём романе позволяет Кинботу то, чего не мог позволить себе при составлении комментария к «Онегину». В «Бледном огне» – художественном произведении – его герой не ограничен рамками объективности и научности, что позволяет Набокову показать, до чего может дойти страсть комментатора и с какими рисками связан сам процесс интерпретации и комментирования. «Бледный огонь» самым существенным образом повлиял на формирование жанра романа-комментария, а потому в рамках данной диссертации представляется особенно важным понять внутреннюю логику и структуру романа Набокова.

«Бледный огонь» состоит из четырех частей: предисловие; неоконченная поэма Джона Шейда в 999 строках, посвящённая утрате его единственной дочери Хейзел, покончившей с собой; объёмный раздел комментариев к поэме авторства Чарльза Кинбота, друга и коллеги Шейда, который завладел поэмой после смерти поэта и на её основе рассказывает собственную историю, трактуя её в свою пользу; именной указатель, помещённый после комментариев. Предисловие и указатель, согласно замыслу романа, также написаны Кинботом, а значит являются фикциональными паратекстами и играют важнейшую роль в произведении. Как отмечает О. Романовская, комментарий, призванный выполнять служебную функцию, образует дополнительный сюжет и занимает доминирующую позицию в произведении²⁸⁴. По мнению И. Беляевой, роман Набокова является знаковым для постмодернистской парадигмы, так как «он дает импульс развитию жанра комментария как художественного текста (комментария, который может являться и является художественным текстом – даже в отсутствие текста комментируемого), – и, как показало время, он же остается непревзойдённым²⁸⁵».

Кинбот, будучи одержимым своей идеей фикс, неверно толкует поэму, увидев в ней не автобиографическую поэму Шейда о самоубийстве своей дочери, а поэтическую дань

²⁸⁴Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история «Зеленых музыкантов»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 259.

²⁸⁵Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2009. С. 11.

воображаемой стране Зембла, правлению короля Земблы Карла Возлюбленного, который, судя по многочисленным намёкам, является самим Кинботом, а также свержению Карла, его бесславному изгнанию и побегу. Существует, однако, версия, что Кинбота не стоит рассматривать ни как близкого друга Шейда, ни как свергнутого монарха Земблы, а только как «сумасшедшего эмигранта-преподавателя по фамилии Боткин, к которому Шейд – выдающийся коллега и сосед – был вынужден относиться с добротой»²⁸⁶. Именно о такой версии говорил и сам Набоков в одном из интервью: «Эта книга гораздо веселее других, в ней запрятано много изюминок, и я надеюсь, кто-нибудь их обнаружит. Например, малосимпатичный комментатор — вовсе не бывший король Земблы и не профессор Кинбот, а сумасшедший русский профессор Боткин (Botkine). В его комментарии много замечаний, касающихся энтомологии, орнитологии и ботаники. Рецензенты утверждают, будто я втиснул в роман мои любимые темы. Но они не заметили, что Боткин в них ничего не смыслит и все его замечания чудовищно ошибочны»²⁸⁷. Можно утверждать, что таким образом Набоков продолжает мысль, к которой он мог прийти, работая над комментарием к «Евгению Онегину» – мысль о риске всякого комментатора стать одержимым определённой идеей до такой степени, что поиск подтверждения этой идеи заменит собой объективный взгляд на комментируемый текст. Интересно, что к этой идее Набоков приходит раньше публикации известного эссе Ролана Барта о смерти автора и до распространения идей о равных правах автора и интерпретатора на один и тот же текст. Через образ Кинбота Набоков наглядно демонстрирует, насколько комичным и в то же время насколько опасным может быть такой подход к интерпретации текстов. По мнению Г. Касимовой, фигура Кинбота в романе является своего рода пародией на критиков-постструктуралистов, использующих метод, заключающийся в выискивании в авторском тексте скрытого смысла и «прививании» ему текста с подобным же смыслом²⁸⁸. Параллели с постструктуралистской идеей о том, что «вне текста нет ничего», обнаруживаются и в 939-940 строках поэмы Шейда «Жизнь человека как комментарий к эзотерической неоконченной поэме», которые Кинбот комментирует следующим образом: «Если я правильно понимаю смысл этого сжатого замечания, наш поэт высказывает здесь мысль, что жизнь человека это только серия подстрочных примечаний к обширному, эзотерическому, неоконченному шедевру»²⁸⁹. В этом примечании, растянутом на четыре строки, Кинбот буквально

²⁸⁶ Haegert, John. "The Author as Reader as Nabokov: Text and Pretext in Pale Fire." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 26, no. 4, 1984. С. 407.

²⁸⁷ См. Набоков, В.В. «Знаете, Что Такое Быть Знаменитым Писателем?..» Из Интервью 1950–1970-х Годов." *Иностранная Литература*, под ред. Н. Г. Мельникова, no. 7, 2003.

²⁸⁸ Касимова, Г. Р. *Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика*. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 108.

²⁸⁹ Набоков, В.В. *Бледный огонь*. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 312.

слово в слово повторяет мысль Шейда, ничего не добавляя от себя, что выглядит весьма комично. Такое пустословие комментатора не может не напоминать бессодержательные комментарии критиков к «Евгению Онегину», высмеиваемые Пушкиным в послетекстовых сносках к своему роману в стихах, о которых мы говорили во второй главе. Разница заключается в том, что в романе Набокова автором примечаний является сумасшедший, одержимый человек. Главной установкой, которую Кинбот берёт за основу при составлении своего комментария к поэме Шейда, заключается в его последних предложениях Предисловия: «Разрешите мне сказать, что без моих комментариев текст Шейда попросту лишён всякой человеческой реальности, ибо человеческая реальность такой поэмы, как эта, чересчур капризной и сдержанной для автобиографии, с пропуском многих содержательных строк, необдуманно им отвергнутых, зависит полностью от реальности автора и его окружения, привязанностей и т. д. – реальности, дать которую могут только мои примечания. Мой дорогой поэт, по всей вероятности, не подписался бы под таким заявлением, но к добру ли, к худу ли, последнее слово остаётся за комментатором»²⁹⁰.

Кинбот действительно одержим своей идеей о том, что поэма Шейда посвящена Земле, и ради своего убеждения готов на всё. Тотчас после смерти поэта Кинбот пользуется эмоциональным состоянием его жены, «убитой горем вдовы», и заставляет её подписать соглашение о передаче прав на рукопись поэта, которую Кинбот прячет ещё до того, как тело Шейда было предано земле, после чего подается в бега. Спрятавшись в хижине в глухой провинции, Кинбот приступает к внимательному чтению поэмы и находит в ней якобы спрятанные Шейдом отсылки к своей истории. В тех же случаях, когда Кинбот не может их найти, он признается в непреодолимом желании «поправить» рукопись Шейда, чтобы текст соответствовал его, Кинбота, правде: «Вот тот единственный раз за все время писания этих трудных комментариев, когда в моем горе и разочаровании я помедлил на краю фальсификации»²⁹¹.

Работая над своими текстами, Шейд и Кинбот создают и две различные реальности: первая строится вокруг потери единственной дочери, в то время как вторая конструирует величественный образ Земблы и её короля, имеющего прозвище «Возлюбленный». По мнению В. Руднева, в этом заключается одно из ключевых свойств постмодернизма, который «был первым (и последним) направлением XX в., которое открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависящих друг от друга. Ведь любая история, в соответствии с пониманием постмодернизма, – это история создания

²⁹⁰ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 36.

²⁹¹ Там же, С. 263.

и интерпретации текста»²⁹². Эту мысль продолжает Романовская, указывая, что «особенности композиции и повествовательная структура “Бледного пламени” воплощают авторскую идею неизбежности сосуществования в мире множества субъективных образов реальности»²⁹³. Здесь снова следует вспомнить статью Лотмана, в которой он указывал на оппозицию «поэзия – проза», трансформировавшуюся в оппозицию «поэзия – история» в поэме «Полтава», где текст поэмы даёт поэтическую версию сюжета, а примечания восстанавливают историческую – таким образом в этих двух текстах также возникают как бы две реальности одного события.

Кинбота не интересуется трагедия Шейда, и каждую строчку его поэмы он рассматривает лишь как повод поговорить о себе. В примечании к строке поэмы Шейда «Я был дитя, когда умерли мои родители» Кинбот уделяет родителям Шейда один абзац, после чего пишет «но довольно об этом» и остаток примечания (почти пять страниц) посвящает собственным родителям. Описывая совместную с Шейдом фотографию, внешность поэта он передаёт одной фразой, в то время как деталям собственной внешности посвящает три подробных предложения. Однако самые показательные примеры кинботовского комментирования связаны с фигурой Градуса, землянского экстремиста и убийцы Шейда. Кинбот видит фамилию убийцы (Gradus) в самых разных строках поэмы, в таких словах и словосочетаниях как «градация», «Tanagra dust», «Мог радовать», «Ленинград» и «Петроград». Разумеется, эти связи ничем не обусловлены, абсолютно случайны и существуют лишь в воспалённом сознании комментатора, однако в его картине мира они абсолютно адекватны и очевидны. Как пишет Касимова, таким способом Набоков демонстрирует ассоциативный метод, «лежащий в основе человеческого мышления, который становится ключевым поэтическим приёмом интерактивного романа эпохи постмодерна»²⁹⁴. С другой стороны, по мнению Касимовой, этот механизм отчасти дискредитирует сам себя, так как показывает, что ассоциировать можно что угодно и с чем угодно, как это происходит в случае с Кинботом²⁹⁵. Несмотря на точку зрения П. Тамми, по словам которого роман Набокова в целом может быть прочтён как убедительное (хотя и пародийное) подтверждение творческих прав интерпретатора, Касимова подчёркивает сильный пародийный элемент в романе, при помощи которого интерпретатор в романе Набокова подвергается насмешке и некоторой дискредитации²⁹⁶. Этот ассоциативный метод комментирования, возведённый Набоковым в

²⁹² Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 223.

²⁹³ Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 259.

²⁹⁴ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 110.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Там же.

гиперболу и абсолюту, имеет огромное значение для формирования жанра романа-комментария: методом ассоциаций и аллегорий будет пользоваться персонажи-комментаторы в произведениях Галковского, Попова и Веллера. Сохраняя собственную специфику, каждый персонаж-комментатор в той или иной степени будет наследовать комментированию Кинбота: для нарраторов в «Подлинной истории...», «Бесконечном тупике» и «Не ножике не Серёжи не Довлатова» исходный текст также будет лишь поводом поговорить о волнующих темах, а их примечания будут иметь лишь условную связь с тем или иным фрагментом комментируемого текста.

Помимо обширного и многословного комментария, Кинбот обрамляет текст Шейда предисловием и именованным указателем, которые также работают в пользу кинботовской версии о земблянкой тематике поэмы. Так в романе появляется три текста Кинбота и лишь один текст Шейда – то есть Кинбот как бы подавляет и узурпирует поэму своего коллеги и друга. Более того, Кинбот советует читателю прочитать его комментарий трижды и лишь однажды – саму поэму. Об этом мы можем прочитать в инструкции Кинбота к тому, как подходить к прочтению всего произведения: «Хотя эти примечания, согласно обычаю, помещены в конце поэмы, читателю рекомендуется просмотреть их в первую очередь, а уже затем, с их помощью, изучить поэму, перечитывая их, разумеется, по мере ознакомления с текстом, а покончив с поэмой, пожалуй, просмотреть их в третий раз для полноты картины. В подобных случаях я нахожу разумным во избежание канители постоянного перелистывания, либо вырезать страницы и подколоть их к соответствующим местам текста, либо, что ещё проще, приобрести два экземпляра книги с тем, чтобы поместить их бок о бок на удобном столе»²⁹⁷. Предложение кажется разумным лишь на первый взгляд, ведь в тексте поэмы нет ссылок на комментарии Кинбота, а значит речь может идти лишь о том, чтобы сверяться с поэмой при чтении примечаний, то есть отталкиваться от текста Кинбота. Всё это говорит о том, что читатель должен внимательно относиться к рекомендациям Кинбота, так он является особенным типом рассказчика, которого в науковедении принято называть ненадёжным повествователем. Этот термин был введён в нарратологию Уэйном Бутом, который называл рассказчика надёжным, когда тот говорит от имени или действует в соответствии с нормами произведения (то есть подразумеваемыми авторскими нормами), и ненадёжным, когда он этого не делает²⁹⁸. По определению Питера Рабиновича, «ненадёжный рассказчик – это тот, кто говорит неправду, скрывает информацию, заблуждается относительно аудитории повествования, то есть тот, чьи высказывания не соответствуют действительности не по меркам реального мира или

²⁹⁷ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 36.

²⁹⁸ Booth, Wayne C. Rhetoric of Fiction. U of Chicago P, 1983. С. 158-159.

авторской аудитории, а по меркам собственной аудитории повествования»²⁹⁹. Как мы увидим чуть ниже, Кинбот, как и рассказчик Гумберт Гумберт в набоковской «Лолите», как и нарраторы в упомянутых во второй главе произведениях Пушкина и Брюсова, может быть причислен к рассказчикам подобного типа на вполне справедливых основаниях.

Три типа читателя «Бледного огня»

Несмотря на указания Кинбота, каждый читатель волен сам выбрать стратегию чтения: прочитать всю поэму от начала до конца, начать с комментариев Кинбота или читать обе части параллельно. Стоит отметить, что в зависимости от выбранной стратегии у читателя может сложиться разное представление об описываемых событиях и разное отношение к Шейду и Кинботу: от сопереживания до раздражения. Более того, на основе выбранной стратегии Герберт Смит выделяет два типа читателя: Шейдовский читатель, который фокусируется на поэме, и Кинботовский читатель, который преимущественно сосредотачивается на комментарии Кинбота и продвигается нелинейно³⁰⁰. Саймон Роуберри же вводит третьего читателя, так называемого Набоковского читателя, который дополняет первых двух. Набоковский читатель – тот, кто перечитывает роман, а значит, уже знаком со спецификой романа, его сложной структурой, особенностями комментария, предисловия и именного указателя. Как пишет Роуберри, маловероятно, что читатель поддержит точку зрения Кинбота или Шейда, пока не начнёт перечитывать текст. Однако при повторном чтении вместо того, чтобы поддержать один из двух первоначальных типов читателей, Шейдовский или Кинботовский читатель превращается в Набоковского, поскольку начинает сомневаться в той структуре, которой следовал изначально³⁰¹. Об этом говорил и сам Набоков в своих лекциях о зарубежной литературе: «Должен оговориться, что слово “читатель” я употребляю весьма свободно. Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать – её можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, – это перечитыватель»³⁰². О необходимости перечитывания поэмы и комментариев к ней в своих инструкциях говорит и Кинбот, однако помимо этого он советует также и разрезать саму книгу и склеить примечания нужным образом, требуя от читателя определённой вовлеченности и участия в процессе чтения и интерпретации текста, что позволяет

²⁹⁹ Rabinowitz, Peter J. “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences.” *Critical Inquiry*, vol. 4, no. 1, 1977. С. 134.

³⁰⁰ Smith, Herbert, “The Topology of Pale Fire: An analysis based on Catastrophe theory”. *Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures: 1945-1985*, ed. Mirko Jurak. University of Ljubljana, 1985. С. 186.

³⁰¹ Rowberry, Simon. “His and My Reader: Rereading Pale Fire Hypertextually.” *Nabokov Online Journal*, no. 6, 2012. С. 1.

³⁰² Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. под редакцией В.А. Харитоновой. Москва: Издательство «Независимая Газета», 1998. С. 25.

говорить о «Бледном огне» как об эргодической литературе, в которой «требуются нетривиальные усилия для того, чтобы читатель мог преодолеть текст»³⁰³.

При внимательном изучении предисловия становится ясно, что на наличие нескольких читательских стратегий указывает не только Кинбот, но и сам Набоков. В Предисловии присутствует три типа ссылок, отличающихся по своей форме и точности: явная ссылка («смотри мое примечание к стиху 991»), приблизительная («Как, кажется, упомянуто в моем последнем примечании к поэме...») и своевременная («...как упомянуто в одном из примечаний, до которого читатель дойдет...»). Как подчёркивает Роуберри, таким образом в кинботовском предисловии Набоков и сам наметил три способа прочтения романа: читать роман линейно, следовать ссылкам Кинбота или отказаться от предложенных связей и следовать собственной интуиции, совершая выбор при каждой встрече с очередной сноской. Многие примечания Кинбота отсылают читателя к другим примечаниям, а иногда и к Предисловию. Так возникает сложная система взаимосвязи и взаимозависимости примечаний, ссылок на один комментарий внутри другого, что и приводит к появлению нескольких вариаций прочтения романа. Помимо того, следовать ли рекомендациям Кинбота по «правильному» прочтению произведения, читатель должен делать выбор каждый раз, когда сталкивается с отсылкой к другому примечанию: переходить ли по этой сноске или продолжить читать дальше, вернувшись (или не вернувшись) к этому моменту позже. Как утверждает Малони, Набоков намеренно делает процесс чтения как можно более трудным и хочет, чтобы его читатели активно вовлекались в повествование, прикладывая к этому усилия³⁰⁴. Таким образом, «Бледный огонь» становится своеобразным лабиринтом, «головоломкой, ищущей решения, рамочным повествованием, текстом внутри текста»³⁰⁵ или «книгой зеркал»³⁰⁶.

Символика «Бледного огня»

Ассоциации с лабиринтом, головоломкой и зеркалами неслучайны, так как эти образы, заимствованные из символики интерактивного романа, занимают важное место в поэтике романа-комментария. Так, образ зеркала крайне важен для поэтики «Бледного огня», и в разном виде встречается в тексте романа. «Языком зеркал» в одном из примечаний называется земблянский язык. Главный литературный памятник Земблы, анонимный шедевр XII века носит название «Королевское зеркало». Кинбот, говоря о том, что его фамилия буквально означает «губитель

³⁰³ Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997. С.11.

³⁰⁴ Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State University, PhD dissertation. С. 159

³⁰⁵ Там же, С. 128.

³⁰⁶ McCarthy, Mary. "A Bolt from the Blue." *A Bolt from the Blue and Other Essays*. Ed. A.O. Scott. New York: New York Review, 2002. С. 86.

короля», описывает в скобках, как «жаждал объяснить, что король, потопивший свою личность в зеркале изгнания, в каком-то смысле является именно этим»³⁰⁷. Он же переводит и название своей страны, которое, по его словам, образуется не от искаженного русского слова «земля», а происходит от *Semblem-land*, т. е. «страна отражений». Образ зеркального отражения очевидно прослеживается в паре Чарльза Кинбота и Карла Возлюбленного, Кинбота и Шейда, а также в паре-анаграмме «Кинбот – Боткин». Тему двойничества задает и само название романа «Бледный огонь», которое, как известно, является цитатой из пьесы Шекспира «Жизнь Тимона Афинского»: «Луна — это наглый вор, И свой бледный огонь она крадёт у солнца». «Бледным огнём» в этом смысле является, несомненно, и комментарий Кинбота к поэме Шейда. Ещё один пример этого многогранного образа, символизирующего иллюзорность пространства и существования, приводит Касимова, обращаясь к первым строкам поэмы, где поэт сравнивает себя с птицей, убитой «ложной лазурью» окна: «этот образ поразителен по своей глубине: поэт, любующийся небом, не замечает реальности, от которой, к сожалению, нельзя избавиться и которая, в конце концов, напоминает о себе»³⁰⁸. В то же время в начальных строках поэмы Шейд представляет зеркало как символ поэтического воображения, позволяющего изменять реальность: «...я удваивал изнутри Себя, лампу, яблоко на тарелке, – Раздвинув занавески, скрывавшие ночь, я давал темному стеклу Развесить над травой всю мебель...»³⁰⁹. На символику зеркала в романе указывает и Пестерев: «Что собой представляет комментарий Кинбота, как не мираж, зазеркально отражающий поэму Шейда? Игру в комментарий, благодаря которой Набоков ведет читателя по лабиринту загадок, часто заводя его в тупики. На этом уровне художественной игры к “комментариям” подключен “указатель”, пародийная роль которого усилена игрой»³¹⁰. В этой связи, конечно, необходимо вспомнить Ф. Достоевского, в романах которого регулярно встречается тема двойничества («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Двойник»). Ко второму важному для нас образу, образу лабиринта, в «Бледном огне» обращается и Шейд, и Кинбот. Первый выводит этот образ, говоря о двух способах сочинительства: первом методе, при котором всё происходит исключительно в уме поэта, и втором методе, когда поэт сидит у себя в кабинете за работой, «рука поддерживает мысль» и, таким образом, «физически проводит фразу к слабому дневному свету, через чернильный лабиринт». Кинбот обращается к этому образу через приводимую цитату Лэйна: «Какое было бы удовольствие видеть, как он берет, точно поводья

³⁰⁷ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 307.

³⁰⁸ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 112.

³⁰⁹ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 39.

³¹⁰ Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999. С. 174.

между пальцев, длинную ленту человеческой жизни и прослеживает её продвижение по всему загадочному лабиринту этой дивной авантюры. Кривая выпрямляется. Дедалов план, упрощенный тем, что смотришь на него сверху, как бы смазан большим пальцем мастера, превратившего всю эту сложную, запутанную головоломку в одну прекрасную прямую линию»³¹¹. В первом случае лабиринт символизирует трудности писательского процесса, во втором с лабиринтом сравнивается сама жизнь, понять которую можно только выйдя из лабиринта, превратить «длинную ленту человеческой жизни» в «одну прекрасную прямую линию», другими словами, уйти из жизни. Этот тезис перекликается в романе с мотивом самоубийства, который связан с семейной трагедией Шейда и рассуждениями Кинбота. На структурном уровне мотив лабиринта воплощается через гипертекстуальную систему романа, в которой блуждает читатель от поэмы к примечаниям и от одного примечания к другому. Нужно отметить, что образ лабиринта играет важнейшую роль для всей постмодернистской литературы: в своих романах к нему напрямую обращались и Борхес, о котором мы говорили в первой главе, и Роб-Грийе («В лабиринте»), и У. Эко, изобразивший в «Имени розы» библиотеку-лабиринт, символизирующий человеческое познание. Доверять или не доверять указателям, развешенным на поворотах, то есть следовать или не следовать указаниям Кинбота о том, как следует читать роман, в конечном счете решает читатель, несмотря на то, что порой Кинбот весьма настойчив. В некоторых местах своих комментариев Кинбот, желая, очевидно, обладать тотальной властью над читателем и текстом, вмешивается и в этот выбор, оставляя советы к той или иной ссылке. Подобная структура произведения побуждает поговорить о гипертекстуальности и нелинейности романа Набокова – характеристиках, принципиально важных для жанра романа-комментария.

«Бледный огонь» как гипертекст и как нелинейный роман

На гипертекстуальность «Бледного огня» указывает большинство исследователей. Первым из них должен быть назван Тед Нельсон, американский социолог и философ, который впервые ввёл термин «гипертекст». В конце 1969 году Нельсон, чтобы продемонстрировать возможности созданной им гипертекстовой системы, в качестве примера планирует использовать именно этот роман Набокова³¹². Эспен Аарсет рассматривал «Бледный огонь» в качестве гипертекста с эмпирических позиций, утверждая, что главными составляющими его гипертекстуальности являются постоянная связь, не меняющаяся со временем, обезличенная позиция читателя, при

³¹¹ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 301.

³¹² См. Simon Rowberry “Vladimir Nabokov’s Pale Fire: the lost ‘father of all hypertext demos’?”. Proceedings of the 22nd ACM conference on Hypertext and hypermedia. New York, ACM, 2011.

которой он не является персонажем текста, возможность произвольного подхода, эксплицитные ссылки, а также то, что основная роль читателя заключается в интерпретации связей³¹³. Саймон Руберри, в свою очередь, говорит о трёх преимуществах набоковского гипертекстуального прочтения текста. Во-первых, по его мнению, гипертекстуальность романа предоставляет более глубокое понимание интертекстуальной игривости «Бледного огня», считывание тех параллелей и отсылок, которые не подчёркиваются Кинботом, однако присутствуют в тексте. В качестве примера Руберри называет упоминание в романе английского поэта Т.С. Элиота. Во-вторых, побудив читателя воспринимать произведение гипертекстуально, Набокову удалось нарушить привычное представление пространства и времени, обычно реализованные в романах линейно. Лучше всего это представлено в линии, посвящённой путешествию Градуса: написание поэмы Шейдом сопряжено по времени с тем, как убийца приближается к дому поэта. Третьим преимуществом выступает возможность создания нескольких трактовок, связанных с реальностью Шейда, Кинбота или Боткина.

Кроме того, говоря о гипертекстуальности «Бледного огня», Руберри создает схему, на которой изображает все гипертекстуальные переключки в романе. Эта схема наглядно показывает гипертекстуальные возможности романа, а также его главные смысловые центры (рис. 1). Примечательно, что такая же схема всех взаимосвязанных примечаний присутствует и для романа Галковского, созданная самим автором (рис. 2), что вновь подчёркивает жанровую связь этих произведений. Помимо этого, два романа роднит и наличие их электронных версий на сайтах <https://www.tundrasquid.com/palefireindex.htm> и <http://samisdat.com/3/31-bt.htm>, где все связи между примечаниями соединены гиперссылкой, что облегчает изучение внутренней системы романа.

Стоит отметить, что в «Бледном огне» многие примечания не только связаны друг с другом, но зачастую сопровождаются и комментарием Кинбота. Помимо стандартных ссылок, как, например, «см. примечание к строке 181», в тексте романа мы встречаем и такие, которые сопровождаются той или иной инструкцией или ремаркой от Кинбота: «см., например, примечания к строке 130», «см. интересное примечание к строке 149», «см. в свое время мое последнее примечание», «см., часто см. примечание к строке 181», «см., см. теперь же мое примечание к строкам 993—995», «см. – я хочу сказать, чтобы читатель посмотрел опять – примечание к строке 49», «см. Предисловие, см. немедленно Предисловие». В примечании к строке 80 Кинбот описывает годы жизни короля Карла в бытность того принцем и между делом замечает: «Ему предстояло пройти через куда более тяжкие испытания тринадцатью годами позже с Дизой, герцогиней

³¹³ См. Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997.

Большонской, на которой он женился в 1949 году, как описано в примечаниях к строкам 275 и 433-434 – до чего изучающий поэму Шейда дойдет в своё время – торопиться незачем»³¹⁴. Другими словами Кинбот, пытавшийся контролировать читателя в его методе знакомства с поэмой и комментариями, теперь претендует на то, чтобы читатель следовал за его мыслью и рамках самого аппарата примечаний, побуждая того переходить по той или иной ссылке «немедленно», «теперь же» или «в своё время». Вместе с тем, помимо установления власти Кинбота над всеми частями романа, происходит гипертекстуализация романного пространства: благодаря ссылкам, читатель получает возможность перемещаться между примечаниями вперёд и назад по тексту. В тексте много перекрёстных ссылок, которые ссылаются друг на друга: например, в примечании к строке 270 Кинбот отсылает читателя к комментарию к строке 993, которая, в свою очередь, отсылает читателя обратно к строке 270.

Вместе с тем, необходимо признать, что сам нарратив Кинбота в рамках примечаний носит линейный характер. Линейно развивается история отношений Кинбота и Шейда: от их знакомства за завтраком в клубе академического персонала в Предисловии до смерти поэта в последнем примечании. Линейно построено повествование о жизни земблянского короля Карла Возлюбленного: от его детства к юности и зрелости, от революции и свержения к побегу и эмиграции. Так же линейно мы следим за перемещениями царевницы Градуса, о чём пишет и сам Кинбот: «Мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Зембли в зелёную Аппалачию, на протяжении всей поэмы, следуя путем её ритма, проезжая мимо на рифме, выскакивая за угол переноса, дыша с цезурой, слетая прыжками к подножию страницы со строки на строку, как с ветки на ветку, прячась меж двух слов»³¹⁵. Возможность свободного перемещения, предоставленная читателю гипертекстуальными ссылками, находящимися внутри примечаний, не противоречит тому факту, что, пропустив, к примеру, Предисловие, мы упустим несколько важных деталей, необходимых для понимания их образа в других примечаниях, или что о начале работы Шейда над поэмой читатель узнаёт в первом примечании, а о смерти поэта – в последнем. Касимова в своей диссертации также отмечает, что «Бледный огонь», по форме представляющий собой фрагментарное и даже гипертекстовое повествование, при детальном рассмотрении не только является пародией на такую форму, но и представляет собой линейное произведение, а его уникальность состоит в воспроизведении формы научного комментария, которая позволила Набокову воплотить

³¹⁴ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 130.

³¹⁵ Там же, С. 89.

традиционное повествование³¹⁶. На основе этого Касимова отделяет роман Набокова от интерактивных романов, несмотря на наличие некоторых структурно-содержательных сходств, механизма ассоциативного связывания и рекомендаций по чтению комментариев. О важности линейного повествования в «Бледном огне» говорит и профессор Университета Франш-Конте Джон Пьер³¹⁷, а Саймон Роуберри отмечает, что вне зависимости от выбранной стратегии чтения, читатель будет проходить примерно тот же линейный путь, «поскольку можно исследовать только определённые, заранее заданные варианты в линейной манере, которой читатель может не захотеть следовать». Таким образом, пишет Роуберри, Шейдовский и Кинботовский читатель идут по схожим повествовательным путям, хотя и с фокусом на разных деталях³¹⁸.

В «Бледном огне» Набоков развивает ещё несколько тем и образов, важных для поэтики романа-комментария, заимствованных из интерактивного романа, и один из них – это децентрация, намеренный отказ автора от однозначного центра. На композиционном уровне «Бледного огня» это выражается в противопоставлении поэмы и комментария. Что из этого считать центром романа: поэму Шейда как объект комментирования и внимания Кинбота или примечания к ней, превышающие поэму в объёме текста и информации? Роуберри пишет, что между поэмой и комментарием существует тесный симбиоз, на который намекает Кинбот, говоря, что без его заметок текст Шейда просто не имеет человеческой реальности, но и текст Кинбота, подчёркивает Роуберри, был бы менее интересен без своего якоря: «внутренние связи в романе образуют гипертекстовую структуру, от которой зависят все интерпретации текста»³¹⁹. Об отсутствии явного центра в «Бледном огне» говорит Патрик О'Доннелл, однако, по его мнению, предисловие, поэма, комментарий и именной указатель зеркально отражают друг друга и перекликаются друг с другом, так что читательское внимание отвлекается от определения истинности или информационной ценности поэмы или комментария³²⁰. Возможно, лишая свой роман явного центра и выстраивая его гипертекстуальным образом, Набоков намеренно отказывается от авторского морализаторства, оставляя за читателем и право делать все выводы, и возможность самостоятельно разгадать загадку романа, разбросав некоторые подсказки по всей книге. На наш взгляд, одной из главных таких подсказок является именной указатель.

³¹⁶ Касимова, Г. Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 114.

³¹⁷ Pier, John. "Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's 'Pale Fire'". *Style*, vol. 26, no. 1, 1992. С. 31.

³¹⁸ Rowberry, Simon. "His and My Reader: Rereading Pale Fire Hypertextually." *Nabokov Online Journal*, no. 6, 2012. С. 6.

³¹⁹ Там же, С. 1.

³²⁰ O'Donnell, Patrick. *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*. U of Iowa P, 1986. С. 6.

«Указатель имён» как ключ к разгадке романа

Как признавался Набоков в интервью, Кинбот на самом деле является сумасшедшим профессором-эмигрантом Боткиным. Спрятанные указания на это содержатся в романе, к чему можно прийти и без подсказки автора. Во-первых, о сумасшествии рассказчика не раз говорят его коллеги. Дама, которой Кинбот отказывает в лекции, называет его сумасшедшим, о том же говорят его коллеги по университету: «Некоторые члены английского отделения весьма обеспокоены судьбой рукописи поэмы, или частей поэмы, оставшихся после покойного Джона Шейда. Эта рукопись попала в руки человека, который не только не обладает квалификацией для того, чтобы её редактировать, так как принадлежит к другому отделению, но который также, как известно, страдает умственным расстройством»³²¹. Чуть ранее те же коллеги предполагают в беседе, что Кинбот родился в России, а его фамилия является анаграммой фамилии Боткин, на что Кинбот реагирует очень агрессивно. Во-вторых, о том, что комментатором на самом деле является Боткин, автор проговаривается в фикциональном именованном указателе, помещённом после примечаний и составленным им самим. Именно в указателе имён спрятаны несколько подсказок, которые отсутствуют в других частях романа, а потому этот фикциональный паратекст представляет важнейшее значение для произведения Набокова. Более того, в дальнейшем и Галковский, и Попов также сопровождают свои произведения именованными указателями, что говорит о важной роли этого фикционального элемента для жанра романа-комментария, поэтому нам представляется необходимым подробнее остановиться на этой части набоковского романа.

Именной указатель в «Бледном огне», выстроенный в алфавитном порядке, по большей части состоит из перечисления людей, мест и слов, связанных с Земблей, а также трёх главных действующих лиц этой книги – Градуса, Кинбота и Шейда. Помимо них, однако, встречаются и семья Шейдов, советские шпионы и даже бабочка Красный Адмирал. В подавляющем большинстве, тем не менее, Указатель посвящён Зембле: из 86 имён и названий более 60 упоминаются исключительно в Комментарие Кинбота, и лишь шесть – непосредственно в поэме. У каждой позиции есть несколько курсивных чисел, которые указывают на строки поэмы и соответствующие комментарии к ним. Присутствует в указателе и фамилия Боткина В., американского учёного русского происхождения, которому, однако, соответствует и несколько весьма странных ссылок: от датского кинжала до изготовителя ботинок. Встречается и ещё одно описание: «гигантский овод, личинка вымершего паразита, водившего в мамонтах и, как

³²¹ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 226.

полагают, ускорившего их филогенетический конец, 247»³²². Однако если открыть соответствующее примечание, то можно увидеть, что говорится там не о профессоре Боткине, а о Кинботе. Сибилла Шейд, жена поэта, которая, по словам комментатора, с самого начала его невзлюбила и ему не доверяла, за глаза называет Кинбота слоновым клещом, королевских размеров оводом, глистом и чудовищным паразитом гения³²³. Неслучайно и имя жены поэта: в древней Греции Сивиллами (Sybil) назывались странствующие пророчицы, которые предлагали всякому желающему угадывать будущее и предсказывать судьбу³²⁴. Если принять во внимание маниакальную одержимость Кинбота Шейдом и его поэмой, его слезку за поэтом из окна своего дома напротив, если рассмотреть в этом контексте и отношение комментариев к поэме, которые, действительно, подобно паразиту, наживаются на лирическом тексте ради интересов своего создателя – утверждения собственной версии, – то версия о сошедшем с ума русском эмигранте, выдумавшем целую страну, пытаюсь справиться с травмой вынужденной эмиграции, становится более очевидной.

Ещё одной важной деталью, обнаружить которую может только самый внимательный читатель, является последовательность комментариев к строкам поэмы, данных в Указателе. Во всех позициях номера строк поэмы, к примечаниям к которым отсылает Кинбот в Указателе, даются от меньшего к большему: «Андронников и Ниагарин, два советских эксперта в поисках скрытого сокровища, 130, 681, 741» или «Онхава, прекрасная столица Зембли, 12, 71, 130, 149, 171, 181, 275, 579, 894, 1000». Единственной позицией Указателя, где номера даются в обратной последовательности, является фамилия Боткина: 894, 247, 71. Эта деталь свидетельствует не только о том, что Боткин является зеркальным отображением Кинбота, но и о том, что внутренний миниатюрный нарратив, изложенный в этой строке Указателя, имеет хронологию обратную той, что выстроена в Комментарий. Как пишет Джон Пьер, запись о Боткине в Указателе является дополнительным свидетельством в пользу аргумента о том, что рассказчик «Бледного огня» должен характеризоваться как крипто-авторский, а конечное авторское присутствие в произведении – акт присвоения книге названия – приписывается самому Владимиру Набокову³²⁵. Кроме того, указатель имён «Бледного огня» становится ещё одним местом, где Кинбот мстит окружающему миру, получает возможность отыграться за свои неудачи. В этом списке он отходит от непредвзятого, академического и строгого стиля именных указателей, жертвует научной объективностью в пользу сведения счётов со своими противниками и неприятными ему людьми.

³²² Там же, С. 349.

³²³ Там же, С. 199.

³²⁴ Сивилла // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Санкт-Петербург, 1900. Т. 29. С. 818.

³²⁵ Pier, John. "Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's 'Pale Fire.'" *Style*, vol. 26, no. 1, 1992. С. 27.

Одних он называет предателями, мошенниками и помешанными, других намеренно и пренебрежительно обделяет вниманием. Так, жену Шейда, которая лишь стремилась всячески оградить своего мужа от назойливого соседа, Кинбот удостоивает сухим *passim* (лат. упомянута в разных местах), хотя она играет важнейшую роль в жизни Шейда и встречается на страницах кинботовского комментария гораздо чаще, чем, скажем, те или иные земблянские патриоты, каждому из которых выделены отдельные строки и тщательно выверенные номера примечаний. Коллег Боткина-Кинбота, которые заявляли о его профессиональной непригодности и умственном расстройстве, он вовсе не упоминает в указателе отдельно, а при случайном упоминании в других местах лишь язвительно добавляет «в алфавитном указателе не представлен». Помимо раскрытия личности Боткина фикциональный именной указатель содержит и другие секреты. К примеру, в строке «Варианты» собраны все случаи, когда Кинбот в своём комментарии выдает собственные добавления, зачастую неуместные, выпадающие из ритма поэмы и напрямую упоминающие землянские события, за черновые записи Шейда. В строке «Гарх» мы узнаем, что это не только дочь фермера, встречающаяся в примечаниях к строкам 149 и 433, но и румяный погонщик гусей, о котором автор вспоминает только в момент написания указателя³²⁶. В строке, посвященной Кинботу, мы узнаем реальные причины того, почему дотошный Кинбот не пытается выяснить имени госпожи З. из 748 строчки поэмы. В комментариях он говорит, что такая нудная возня недостойна настоящей эрудиции³²⁷, однако в именованном указателе признается в невозможности сделать это «из-за какого-то психологического блока или боязни второго Г. съездить в город в каких-нибудь шестидесяти-семидесяти милях, где наверное нашел бы хорошую библиотеку»³²⁸. Об ещё одной детали, последней строке, посвященной Зембле, далёкой северной стране, говорит уже сам Набоков в одном из интервью: «Никто не заметил, что мой комментатор покончил с собой, прежде чем завершил указатель к книге: в последнем пункте нет постраничных ссылок»³²⁹. Это подтверждается и тем, что в русском переводе упоминание о Зембле также стоит в самом конце списка, обозначенное как «Ячейка яшмы». В послесловии к американскому изданию «Лолиты» Набоков пишет о «нервной системе книги» – тех моментах, в которые, как выражался А. Долинин, Гумберт наиболее жалок. Именно в этих фрагментах, по словам Набокова, можно обнаружить ключи к пониманию произведения, и именно на их основе читатель должен восстановить произошедшие в романе события, не попав в ловушки ненадёжного повествователя Гумберта. В

³²⁶ Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022. С. 350.

³²⁷ Там же, С. 295.

³²⁸ Там же, С. 354.

³²⁹ См. Набоков, В.В. «Знаете, Что Такое Быть Знаменитым Писателем?..» Из Интервью 1950 –1970-х Годов.” Иностранная Литература, под ред. Н. Г. Мельникова, no. 7, 2003.

роли одного из элементов такой же нервной системы «Бледного огня» выступает именной указатель – часть романа, где Кинбот-Боткин наиболее уязвим.

Джон Пьер в статье, посвященной паратекстуальной составляющей «Бледного огня», также придает важное значение Указателю. По его мнению, благодаря алфавитному и хронологическому упорядочиванию примечаний Кинбота, Указатель выполняет ту же функцию по отношению к Комментарию, какую Комментарий выполняет по отношению к Поэме, реорганизуя её: «таким образом, оказывается, что Указатель, который многим читателям может показаться лишь несколькими страницами, которые можно пролистать, и на который Кинбот в своих инструкциях к чтению своих примечаний даже не ссылается, имеет большое значение для “комбинаторного восторга”, занимающего столь заметное место в общей стратегии “Бледного огня”»³³⁰.

Саймон Руберри в ходе своего исследования подсчитал, что между тремя сегментами романа насчитывается более пятисот перекрёстных ссылок, причем 69% всех ссылок приходится на указатель имён, отсылающий только к комментарию. Эти данные, по утверждению Руберри, повышают автономность повествования Кинбота по сравнению с поэмой Шейда, а сам Кинбот использует именной указатель скорее для усиления связей внутри собственного повествования, чем для выделения закономерностей в поэме. В этой связи интересна параллель с романом другого американского писателя, Курта Воннегута, «Колыбель для кошки», где одна из героинь работает профессиональным составителем указателей. По её мнению, составление указателя самим автором к собственной работе – признак любителя, так как является «бесстыдной откровенностью» и «слишком разоблачительной вещью», и по такому индексу возможно определить характер самого автора: «Лестно для автора, оскорбительно для читателя, — сказала она. – Говоря точнее, – добавила она со снисходительной любезностью специалистки, – сплошное самоутверждение – без оговорок. Мне всегда неловко, когда сам автор составляет индекс к собственной книге»³³¹. Именно это происходит в «Бледном огне» – Кинбот, составляя указатель к собственной работе, несколько раз проговаривается и разоблачает себя. Примечательно, что именныe указатели присутствуют и в двух других изучаемых нами романах-комментариях. Однако указатель к «Бесконечному тупику» составляется не автором или фиктивным персонажем, а третьим лицом, в то время как указатель в «Подлинной истории» явно создан самим рассказчиком и также содержит в себе дополнительную информацию, спрятанные секреты и иные постмодернистские жесты.

³³⁰ Pier, John. “Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov’s ‘Pale Fire.’” *Style*, vol. 26, no. 1, 1992. С. 26.

³³¹ Воннегут, Курт. *Колыбель для кошки*. Москва: Издательство «Молодая гвардия», 1970. С. 90.

Таким образом, уникальная форма «Бледного огня» Набокова, совмещение двух текстов (поэмы и комментария к ней), фикциональные паратекстуальные элементы (предисловие, примечания и именной указатель), пародийный элемент, гипертекстуальная система романа и его особая символика играет важное значение как в самом произведении, так и в процессе формирования жанра романа-комментария, чем в очередной раз доказывается влияние набоковского романа на формирование изучаемого нами жанра в целом и конкретные произведения в частности, речь о которых пойдёт далее в этой главе.

«Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Е. Попова

Роман-комментарий Евгения Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» состоит из короткого рассказа «Зелёные музыканты» и восьмисот восьмидесяти восьми примечаний к нему, которые составляют бóльшую часть произведения. Жанровый подзаголовок *роман-комментарий* своему произведению даёт сам Попов в самом начале, однако, прежде чем перейти к анализу романа, мы должны подтвердить авторское жанровое определение в рамках этой диссертации.

Согласно замыслу всего романа, рассказ о некоем Иване Ивановиче написан в 1974 году от имени молодого писателя, однако в то время не был опубликован. Комментарии к этому рассказу в виде послетекстовых сносок написаны от лица того же, но уже опытного писателя, который спустя двадцать три года подробно анализирует свою раннюю литературную работу. И если рассказ «Зелёные музыканты» посвящён жизненному пути Ивана Ивановича от молодого и мало успешного литератора до «уважаемого нынче в нашем городе человека, члена многих постоянных и временных комиссий, депутата», то послетекстовые примечания, начинаясь как комментарий к этому рассказу, довольно скоро отходят от первоначального замысла и переходят к комментированию советского быта, литературы, общества и советской эпохи в целом. Помимо этого, корпус комментариев содержит и личные воспоминания автора, дополнительные прозаические отрывки, вставные произведения, а также богатый языковой материал того времени, то есть примеры того, как говорили представители разных слоёв советского общества. Послетекстовые примечания самостоятельны и самодостаточны и, хотя и имеют условную связь с комментируемым текстом, могут читаться индивидуально и независимо от исходного текста. У аппарата сносок есть своя внутренняя логика и структура, свой собственный нарратор, некоторый внутренний сюжет и внутренние лейтмотивы. Многие примечания содержат ссылки на другие примечания, отсылающие как вперёд, так и назад по книге, по причине чего читатель волен самостоятельно выбирать, как читать текст: линейно или перемещаясь по ссылкам и примечаниям, прочитать исходный текст, после чего обратиться к комментариям, или начать с аппарата примечаний, возвращаясь к комментируемому рассказу. Подобная структура произведения позволяет воспринимать «Подлинную историю...» как гипертекст. Более того, Попов-комментатор отсылает читателя не только к другим сноскам внутри своего произведения («См. комментарий 40», «См. комм. 209, 227»), но и к произведениям других авторов («Русские вообще очень доверчивы (см. “Историю государства Российского” Н. М. Карамзина)»³³², «Teddy-boy, как

³³² Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 192.

перевел это слово мой друг, глубокоуважаемый Mr. Robert Porter from Bristol. См. page 35 в книге of Evgeny Popov. "Merrymaking in old Russia". The Harvill Press. London. 1996»³³³), а также к собственным произведениям («О многих "других родственниках" см. (если интересно) мой роман "Душа патриота", М., "Текст", 1994, рисунки В. Сысоева»³³⁴, «См. мой рассказ "Жду любви не вероломной"», «См. мой рассказ "Влечение к родным деревьям", а также пьесу "Плешивый мальчик", хотя она до сих пор не опубликована»³³⁵). Попов не отказывается от своей постмодернистской иронии и насмешливой игры с читателем, что видно не только в предложении обратиться к его ещё не опубликованной пьесе, но в том, что в один момент он отсылает читателя ко всему тексту одновременно: «(883) No doubt & no objection. См. весь остальной текст этой книги»³³⁶. Наконец, в объёмном гипертекстовом аппарате сносок можно увидеть пародийный элемент, направленный на чрезмерные, порой излишние академические сноски. По мнению Мережинской, в романе иронически обыгрывается, пародируется и авторитетная в западноевропейской постмодернистской литературе форма комментариев к тексту: «Собственно здесь эта форма деконструируется: автор показывает, что комментировать, тем более в характерной манере "придуривания" и мудрого провокативного юродствования, можно всё»³³⁷. Несомненно, форма объёмных послетекстовых примечаний к исходному тексту небольшого объёма отсылает и к литературному наследству Набокова – его комментарию к «Евгению Онегину» и роману «Бледный огонь». Можно сказать, Попов заимствует у Набокова формат комментирования, но переиначивает его на свой лад и под свои нужды. Таким образом, всё вышесказанное и позволяет нам говорить о «Подлинной истории...» как о романе-комментарии. Текст рассказа настолько короткий, а прилагаемые комментарии настолько объёмны, что на одно предложение исходного текста зачастую приходится по несколько примечаний. По замечанию норвежской исследовательницы И. Лунде, выбор Поповым конкретных слов для той или иной сноски зачастую весьма условен: «Во многих случаях слова, на которые он ссылается в сносках, быстро забываются комментатором и служат лишь поводом для его личных размышлений»³³⁸. В связи с этим, Лунде, анализируя характерный стиль повествования, подчёркивает сильный графоманский элемент в романе, отмечая при этом, что графомания в этом случае – это не только

³³³ Там же, С. 109.

³³⁴ Там же, С. 262.

³³⁵ Там же, С. 204.

³³⁶ Там же, С. 313.

³³⁷ Мережинская, А.Ю. "Русский «нелинейный роман» в контексте европейской постмодернистской традиции". Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX—XXI вв.), 2006. С. 257.

³³⁸ Lunde, Ingunn. "Footnotes of a Graphomaniac: The Language Question in Evgenii Popov's "The True Story of 'The Green Musicians' ". The Russian Review, vol. 68, no. 1, 2009. С. 75.

одержимость письмом, но также форма искусства и эстетика письма³³⁹. Н.Я. Григорьева также указывает на независимость примечаний от исходного текста (рассказа): по её словам, формально комментарии отчетливо отделены от претекста, имеют свое название, другую дату написания. Автономна не только вся совокупность сносок, вполне самостоятельны и некоторые отдельные комментарии, так как некоторые сноски могут развернуться на несколько страниц³⁴⁰. О том же говорит и О.Е. Романовская, отмечая, что рассказ «Зелёные музыканты», который препарирует Попов в послетекстовых комментариях, является «условностью», лишь поводом «для написания разросшегося комментария, составляющего само существо романа», в котором выражается авторская рефлексия³⁴¹. Наконец, на условность комментируемого рассказа и роль фикциональных сносок и примечаний, которые становятся центральным элементом произведения, указывает и Абашева: «рассказ о писателе становится простой условностью, “рамка” разрастается уже не только до самостоятельного сюжета, но составляет само существо романа»³⁴². Этот консенсус относительно того, что комментируемый исходный текст выступает скорее как условный повод для написания комментариев, также указывает на тот факт, что «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» принадлежит к жанру романа-комментария.

Структура произведения Попова весьма сложна не только ввиду огромного количества примечаний к тексту, но также и в силу комплексной системы взаимосвязи и взаимозависимости самих комментариев, ссылок на одно примечание внутри другого – довольно часто сноски отсылают читателя не только к исходному, комментируемому тексту, но и к другим сноскам, причём как в предыдущих примечаниях, так и в тех, до которых читатель ещё не добрался, если читает роман линейно. Выбор того, читать текст по порядку от начала до конца, переходить или не переходить к каждому комментарию по мере чтения, следовать или не следовать ссылкам внутри самих комментариев, обращаться или не обращаться к другим текстам и произведениям, на которые ссылается автор, – этот выбор полностью остаётся за читателем. В связи с этим роман-комментарий «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Попова может рассматриваться и как нелинейный роман, в этом смысле жанрово сближаясь с такими представителями постмодернистских романов как «Пути к раю. Комментарий к потерянной рукописи» Корнеля, «Жизнь. Способ употребления» Перека, «Игра в классики» Кортасара, «Полдень» Джойса, «Невидимые города» Кальвино, «Хазарский словарь» Павича. Вместе с тем, факт автономности

³³⁹ Там же, С. 85.

³⁴⁰ Баринаева, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе (А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов): автореф. . . дис. кан. фил. Наук. Тверь, 2008. С. 20.

³⁴¹ Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 264.

³⁴² Абашева, М.П. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Пермь: Издательство ПГПУ, 2001. С. 56.

фикциональных примечаний, их самостоятельности и самодостаточности, позволяет нам говорить о жанровом своеобразии и жанровой специфике романа-комментария Попова и о его отличии от большинства тех других произведений, имеющих фикциональные сноски, о которых мы говорили во второй главе.

Уникальность же «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» как романа-комментария, по причине которой мы намерены столь подробно остановиться на анализе этого произведения в рамках нашей диссертации, состоит в двух его особенностях, изучить которые, как нам представляется, значит изучить природу самого жанра.

Первая особенность связана с самой формой романа-комментария как жанра, то есть с комплексной системой взаимосвязанных сносок и примечаний, которые вступают в сложные отношения с комментируемым текстом. Подобная форма выстраивания повествования позволяет автору передать некую обширную, масштабную идею как бы со всех сторон одновременно. Об этой особенности мы будем говорить подробнее при анализе «Бесконечного тупика» Д. Галковского, где подобной идеей будет изображение типа русского мышления, русской национальной идеи и русского языка. В случае с произведением Попова мы также будем иметь дело с языком, однако взятым в определённый исторический период его развития.

Вторая особенность присуща непосредственно Евгению Попову как писателю и связана с повествовательным приёмом сказа. Комбинируя эти два элемента, Попову удаётся достичь сразу несколько стоявших перед ним задач. В романе-комментарии – как в исходном тексте, так и в аппарате примечаний – представлен широчайший диапазон языковых регистров и стилей, распространённых и используемых среди советского народа в ту эпоху: от частушек, анекдотов, пословиц и присказок до канцеляритов, клише, пропагандистских и газетных штампов. Демонстрируя читателям живой язык, Попов противопоставляет его языку официальному, «мёртвому», языку ушедшей эпохи и распавшейся страны, и тем самым показывает истинное отношение советского человека к коммунистической власти, разоблачает сформированный советской идеологией миф о народе, как о симпатизирующем коммунистическому режиму. В то же время, создавая обширный комментарий к тексту, написанному более двадцати лет назад, Попов рефлексировал о прошлом, в некотором смысле переосмысливает и пересобирает его, препарировал не только советскую действительность, но и самого себя. Подробному изучению того, как эти авторские идеи и приёмы реализуются в произведении Попова, будут посвящены следующие страницы.

Особенности рассказчика и повествовательного метода

Согласно фикции произведения, рассказ 1974 года писался в условиях строгой цензуры и самоцензуры, а потому в 1997 году этот текст для Попова-комментатора представляется одновременно и характерным примером советской «разрешённой» литературы, и источником актуального языка того времени. Необходимо, впрочем, отметить, что при анализе такого произведения, где введение, примечания и именной указатель являются фикциональными, следует с особым вниманием относиться к авторской датировке. Не может быть полностью исключена и версия о том, что датировка двух текстов 1974 и 1997 годами также являются литературной игрой, призванной сбить читателя с толку. «Неопубликованный» нигде ранее рассказ якобы 1974 года мог быть написан и в 1997 году в качестве оправдания для создания обширных комментариев. С другой стороны, возникает вопрос, возможно ли с такой точностью воспроизвести особенности речи и языка столь широкого круга людей спустя более чем двадцать лет. Всё же, признавая за подобной версией определённое право на существование, в своей диссертации мы будем исходить из того, что рассказ «Зелёные музыканты» и примечания к ним действительно были написаны в 1974 и 1997 годах соответственно. Комментируя свой ранний рассказ, Попов подвергает критическому анализу советскую литературу и советскую эпоху в целом, свидетелем и участником которой в определённом смысле был он сам.

Здесь нужно сделать важную оговорку, о сути которой мы уже говорили во второй главе, когда речь шла о «Повестях Белкина» А.С. Пушкина. При изучении «Подлинной истории...» необходимо держать в уме, что Попов-автор рассказа 1974 года, как и Попов-автор комментариев 1997 года, не тождественны реальному Евгению Попову, автору настоящей книги. Трудности возникают и при анализе фигуры Ивана Иваныча: если внимательно прочесть некоторые сноски, то может сложиться ощущение того, что за маской Ивана Иваныча прячется сам Попов. Вернее, автор намеренно создает такую иллюзию. На эту путаницу с реальными и фикциональными авторами указывает Е.Е. Барина, отмечая, что порой довольно трудно соотнести повествователя и Ивана Иваныча: «то они знакомы, то незнакомы; то почти сливаются в одну персону, то становятся различимы (см. ссылки 39, 40, 155-157 и т.д.)»³⁴³.

В «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”», как и во многих других произведениях Попова, мы имеем дело с авторской маской. Под этим термином подразумевается «форма репрезентации автора “реального” в пределах художественного произведения, воплощённая в образе фиктивного

³⁴³ Барина, Е.Е. «Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”»». *Филология и человек*, no. 2, 2007. С. 108.

автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством/несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдаёт предлагаемый читателям текст за собственное сочинение»³⁴⁴. Считается, что сам термин был введён американским профессором Карлом Малмгренем, который отмечал, что на определённом этапе развития художественной литературы постмодернистские авторы, такие как Барт, Набоков, Бартелм и Кувер, устанавливают почти состязательные отношения со своими читателями, весело и иронично надевая авторскую маску: «Признавая тот факт, что читатель занял своё место в онтологии повествования, метафикциональный автор вновь иронично входит в традиционное пространство автора и, по сути, соперничает с читателем за фикциональное пространство. Автор возвращается, но выставляет напоказ свою авторскую маску, тем самым выдвигая на первый план понятие фикционального пространства и понятие фикциональности в целом»³⁴⁵. Ещё одним важным исследователем авторских масок является Мирослав Дрозда. В своём труде «Нарративные маски русской художественной прозы» он пишет, что отличие художественного повествования от нехудожественного состоит в том, что оно симулирует и изображает свою фиктивную связанность с ситуацией речи: «Эта фикция – основа нарративной маски. Тогда как обычное повествование может довольствоваться простой констатацией какого-нибудь явления, в художественном повествовании дело всегда не только в предмете сообщения как таковом, но и в определённом его смысле: а этот смысл – результат взаимодействия предмета и нарративной точки зрения текста, сказавшейся как раз в его фиктивной локализованности». Кроме того, Дрозда выделяет два основных вида нарративной маски: архаический и современный. И если классическим примером архаического повествования Дрозда называет волшебную сказку, в которой предмет и аудитория – разнородные, то в современном повествовании семантическое напряжение возникает внутри единой структуры, а источником его служит прежде всего разница в отношении отдельных участников повествования к его предмету или разница между двумя нарративными ситуациями – фиктивной и реальной. Таким образом, подытоживает Дрозда, современное художественное повествование построено в виде определённого спора о толковании своего предмета; нарративная маска служит именно созданию его смысловой вариативности³⁴⁶.

Подобная смысловая вариативность начинается уже с фигуры рассказчика. О фикциональности повествователя в «Подлинной истории...», полное имя которого волею автора совпадает с именем

³⁴⁴ Осьмухина, О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII-первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Мордовский университет, 2008. С. 23.

³⁴⁵ Malmgren C. D. Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Bucknell UP, 1985. С. 160.

³⁴⁶ Дрозда, Мирослав. «Нарративные маски русской художественной прозы». Russian literature, vol. 35, no. 3-4, 1994. С. 296-297.

самого Попова (частый его приём, встречающийся и в предыдущих его произведениях), говорится во вступлении к именному указателю: «Автор ещё раз подчёркивает, что все совпадения с реальностью этого ХУДОЖЕСТВЕННОГО произведения, существующего только на бумаге (включая натурально существующие имена и фамилии), являются мнимыми, и не принимает никаких претензий от “униженных и оскорблённых” этим текстом»³⁴⁷. Как пишет Аннамария Вашш, в другом романе Попова – «Душа Патриота, или Различные послания к Ферфичкину» – подобная игра с авторской маской высмеивает биографический подход литературной критики (в соответствии с которым реальный автор играет решающую роль в понимании текста), чем подчёркивается тезис Попова о том, что к литературному произведению нельзя обращаться как к источнику неопровержимых истинных фактов³⁴⁸. Более того, тот же тезис выражается посредством осознанного создания путаницы с личностью рассказчика. Во вступлении к «Душе Патриота» рассказчик пишет: «Вот, допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения. [...] Не важно, кто этот человек. [...] Он утверждает, что его зовут Евгением Анатольевичем. Так же зовут и меня, но это тоже не важно. У всех, кто меня знает, не должно быть сомнений, что я – не он, равно как и остальные личности, упоминаемые им, не соответствуют реально живущим лицам, а являются плодом его досужего вымысла и частичного вранья. Не важно»³⁴⁹. Из раза в раз намекая на очевидное тождество Попова-рассказчика и реального Попова, автор постоянно подчёркивает эту дистанцию: «...а если ошибаюсь – пардон, сами в Литинститут не приняли... – Ну что привязался персонаж Евгений Анатольевич к этому почтенному учебному заведению? Неужели к 1982-му ещё не отгорело, что не берут в “свой круг”? [...] Но ведь это только ПЕРСОНАЖ, не я. Я всех давным-давно вроде бы простил. Нет, не всех»³⁵⁰. Тем же приёмом Попов пользуется и в другом своём романе: «Накануне накануне». В этом произведении, имеющем подзаголовок «Роман персонажа романа, написанного персонажем романа», среди прочих встречается персонаж под именем Евгений Анатольевич, что совпадает с именем и отчеством самого Попова. Факты биографии и описания этого персонажа (от внешних данных до участия в альманахе «Метрополь») также совпадают с реальным Поповым. В комментариях об этом персонаже Попов пишет: «Ну и даже смешно оправдываться, что это вовсе не я, писатель Евгений Анатольевич Попов (р. 1946). Мне, слава Богу, удалось избежать эмиграции»³⁵¹. В обоих романах Попов специально стирает границу между настоящим автором

³⁴⁷ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 317.

³⁴⁸ Вашш, Аннамария. Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм! Смена парадигмы в конце восьмидесятых. University of Debrecen, 2021. С. 130.

³⁴⁹ Попов, Е.А. Ресторан «Березка» (сборник). Москва: Издательство «АСТ», 2009. С. 195.

³⁵⁰ Там же, С. 286.

³⁵¹ Там же, С. 84.

произведения, фикциональным рассказчиком и выдуманным персонажем. По мнению Вашш, с помощью этого приёма Попов возвращает автора в художественную реальность, которую тот покинул в модернизме: «автор снова появляется в тексте, чтобы заново занять свое старое, домодернистское место, но делает это уже не всерьёз, а прячась за маской автора»³⁵².

Как будет показано далее, эта идея применима и к «Подлинной истории...», где граница между фиктивным нарратором и реальным автором произведения намеренно размыта. Вместе с тем, необходимость точного понимания роли и фигуры повествователя в романе Попова связана с тем, что в этом произведении особенно важен выбранный автором повествовательный приём сказа.

Начало «Зелёных музыкантов» представляет собой пародию на типичное вступление в агиографической традиции или пародию на предисловие жития святого. И.П. Ерёмин, изучая жанр древнерусского жития, указывает на авторское самоуничижение, признание собственной бесталанности и недостойности как на неотъемлемый элемент этого жанра: «Нестор предпослал житию довольно большое вступление, в котором есть всё, чего требовал устав: и благодарность Богу за то, что он удостоил его, [...] и просьба извинить его неискusstvo»³⁵³. В переводе О.В. Творогова эти фрагменты вступления звучат следующим образом: «Благодарю тебя, владыко мой, Господи Иисусе Христе, что сподобил меня, недостойного, поведать о твоих святых подвижниках», «побудил я себя взяться и за другое повествование, которое превыше сил моих и не достоин я его, ибо невежда я и недалёк умом, не обучен к тому же я никакому искуссству»³⁵⁴. Эта традиция постмодернистски обыгрывается в самом начале рассказа «Зелёные музыканты», который начинается с таких слов: «С величайшей робостью и тихой творческой печалью приступаю к изготовлению этого небольшого труда, посвящённого нескольким занимательным эпизодам из раннего периода жизни моего не очень близкого знакомого, некоего Ивана Иваныча, [...] и мне прекрасно известно, что стиль мой местами неряшлив, в описаниях имеются пробелы, сплошь и рядом наличествуют штампы, банальности и другие закавыки, но чего ещё требовать от скромного самоучки, последовательно не принятого ни в один из имеющихся в нашей стране литературных институтов?»³⁵⁵. Подобное постмодернистское переосмысление древнерусского жанра выполняет в произведении сразу несколько задач. Во-первых, Иван Иваныч, «бесталанный» начинающий литератор в прошлом и «весьма и весьма в нашем городе уважаемый депутат» в настоящем, иронично сравнивается со святым. Во-вторых, это привносит в текст дискурс

³⁵² Вашш, Аннамария. Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм! Смена парадигмы в конце восьмидесятых. University of Debrecen, 2021. С. 71.

³⁵³ Ерёмин, И. П. Литература Древней Руси. Ленинград: Издательство «Наука», 1966. С. 29.

³⁵⁴ Житие Феодосия Печерского / Подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачёва. Т. 1: XI—XII века. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 1997.

³⁵⁵ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 13.

древнерусской литературы и соответствующий культурный пласт, задает определённое настроение, интертекстуальную связь и повествовательный стиль. Как уже было сказано, подобное многообразие языковых стилей и культурных пластов составляет главную особенность романа. В-третьих, такая интерпретация позволяет ввести фигуру рассказчика – Попова 1974 года, неопытного писателя, «не принятого ни в один из имеющихся в нашей стране литературных институтов», скованного рамками цензуры и самоцензуры, от лица которого и написан рассказ. Однако весьма скоро рассказчик отходит от пародии на агиографическую традицию в пользу другого нарративного приёма – сказа. Этот повествовательный приём, согласно Б.М. Эйхенбауму, заключается в такой форме повествовательной прозы, «которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонации обнаруживает установку на устную речь рассказчика»³⁵⁶. Русские формалисты изучали эту технику на материале произведений Гоголя, на которого, несомненно, ориентируется и Попов³⁵⁷. Среди характерных особенностей сказа Эйхенбаум выделяет многочисленные лирические отступления. По его словам, «когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными приёмами чувствительного стиля, “Шинель” возводится из простого анекдота в гротеск»³⁵⁸. То же самое проделывает и Попов: так и не начав своего рассказа об Иване Ивановиче, он начинает рассуждать о быстро уходящей молодости («Ох уж эта молодость, молодость! Парение мысли и соответствующая необузданность страстей! Сколько юных душ гибнет из-за, казалось бы, совсем незначительной мелкой мелочи: катятся по неправильной дорожке, вязнут в жизненной трясине!»³⁵⁹), рассматривать девушку в окне напротив («Окликнуть бы её сквозь двойные рамы! Крикнуть, позвать, пригласить на стадион “Динамо” и там кружиться, кружить на коньках под бравурную духовую музыку, взявшись за руки крест-накрест»³⁶⁰) или описывать пляж в Евпатории. Тем самым Попов продолжает традиции не только русской, но и европейской литературы. Важным примером здесь выступает творчество английского писателя Лоренса Стерна, а именно его произведения «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», которые, помимо прочего, известны своими многочисленными отступлениями от основной нити повествования. Сам Стерн утверждал, что его отступления парадоксальным образом двигают нарратив: «вся внутренняя механика моего произведения очень своеобразна: в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшихся до сих пор несовместимыми. Словом, произведение

³⁵⁶ Эйхенбаум, Б.М. О литературе: работы разных лет. Москва: Издательство «Советский писатель», 1987. С. 413.

³⁵⁷ О влиянии Гоголя на Попова см. Вишевский, Анатолий. «О поэтическом мире Евгения Попова». *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 45, no. 151/152, 1991, pp. 185–225.

³⁵⁸ Эйхенбаум, Б. М. Сквозь Литературу. Сборник статей. Ленинград: Издательство «Academia», 1924. С. 188.

³⁵⁹ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 14-15.

³⁶⁰ Там же, С. 14.

моё отступательное, но и поступательное в одно и то же время»³⁶¹. В. Шкловский, в свою очередь, писал, что «раздвигая мгновенное действие введением отступлений, Стерн даёт нам иное отношение и к действию и к отступлениям. Отступления вызывают нетерпение читателя и этим подчёркивают значение подробностей и субъективную продолжительность времени»³⁶². По мнению Шкловского, с помощью отступлений разрушалось и расширялось то, что существовало уже столетия³⁶³. Подобным образом выстроен нарратив и в романе Попова: многочисленные ссылки на примечания одновременно и прерывают основное повествование, и расширяют его.

Наконец, Попов-комментатор сам указывает на то, что в рассказе «Зелёные музыканты» рассказчик пользуется этим повествовательным приёмом: («Сказовая словесная инверсия, потому что в те времена многие “молодые писатели” увлекались “сказом”»). А. Вишневский, обращаясь к ранним рассказам Попова, пишет о его уникальном виде сказа, появление которого обусловлено особым языком рассказчика, «в котором в явно эпические – в основном сказочные – стиль и манеру повествования вплетаются современные элементы»³⁶⁴.

Можно с уверенностью утверждать, что этот тезис справедлив и в случае «Подлинной истории...». Если в ранних рассказах Попова, по утверждению Вишневого, культурный рассказчик-автор «сбивается» на стиль некультурного рассказчика-сказителя³⁶⁵, то в «Подлинной истории...» основной субъект повествования предстаёт перед читателем в различных ролях: автором предисловия выступает писатель Евгений Попов, утверждающий, что это сугубо художественное произведение, а все совпадения случайны, нарратором в «Зелёных музыкантах» является молодой неопытный автор, а в послетекстовых примечаниях – опытный писатель, с едкой иронией оценивающий свой ранний литературный опыт. Как пишет О. Романовская, разнообразие повествовательных ситуаций, а также смена авторских масок позволяют обнажить вымышленную природу художественного мира произведения, а «экспансия и эмансипация супертекстовых элементов приводят к расширению значения метанарративной области: обычная функция комментариев – быть приложением – преодолевается их структурно-содержательными особенностями»³⁶⁶. Нарратология разделяет несколько субъектных инстанций – конкретный автор, абстрактный автор, фиктивный нарратор – однако зачастую это различие ускользает от

³⁶¹ Стерн, Лоренс. Жизнь и Мнения Тристрама Шенди, Джентльмена. Сентиментальное Путешествие По Франции и Италии. Пер. с англ. А. Франковского. Москва: Издательство «Художественная литература», 1968. С. 81.

³⁶² Шкловский, В.Б. Повести о прозе. Том 1. Москва: Издательство «Художественная литература», 1966. С. 252.

³⁶³ Там же, С. 239.

³⁶⁴ Вишневский, Анатолий. «О поэтическом мире Евгения Попова». Russian Language Journal / Русский Язык, vol. 45, no. 151/152, 1991. С. 210.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 260.

читательского внимания, и именно на этом Попов ловит читателя. Поэтому, несмотря на присутствие в романе таких героев, как В.П. Аксёнов, Д.А. Пригов, В.П. Катаев, И. Бродский, Саша Соколов и наличие имён других российских писателей и поэтов второй половины XX века, мы, как читатели, должны воспринимать их как персонажей романа, а не как реальных людей – то есть фикциональность распространяется не только на рассказчика-Попова, но также и на его персонажей. О том же пишет и Е.Е. Барина, отмечая авторский стиль Попова: «своеобразная манера письма, пародийность (стёб), в свою очередь, подвергает сомнению документальность фактов и имён, “правдивость” и значимость в романе самих комментариев»³⁶⁷. Этот тезис подтверждает и тот факт, что сам Попов время от времени напоминает читателям, что они имеют дело с фикцией, художественным произведением, где есть место авторской выдумке: «Название этой улицы мною выдуманно. [...] Александр Лещев тоже никогда не существовал, но я это имя не выдумал. Это псевдоним моего друга, покойного поэта Льва Тарана»³⁶⁸.

Интересно отметить, что фигуру рассказчика-комментатора, автора объёмных послетекстовых сносок, характеризует ещё одна деталь. Приступая к комментариям, он помечает, что их суть сводится к тому, «чтобы Васе (см. комментарий 75) никогда больше не было страшно». Если обратиться к комментарию 75, то станет ясно, что это имя играет в жизни автора важную роль. Это имена двух важных для Попова литераторов: Шукшина, который «написал мне предисловие к тем рассказам, которые вышли в “Новом мире” двумя годами позже его смерти»,³⁶⁹ и Аксёнова, с которым он связан «по жизни». Васей зовут его сына и крёстного отца сына, Василием он называет своих героев во многих своих сочинениях. В конце Попов приводит забавный случай, рассказанный ему Аксёновым, где всех участников ДТП, в которое тот попал, звали Васей. Таким образом, Попов создаёт эффект того, что Васей зовут чуть ли ни всех вокруг, что Вася – самое народное имя. Следовательно, Вася, которому не должно быть страшно, – это простой народ, обычный читатель. И подчёркивая, что комментарии создаются для спокойствия самого обычного читателя, Попов символически выбирает сторону народа. Как пишет М.П. Абашева, Попов использует доверительные интонации пожившего советского писателя, представляющего некоему гипотетическому молодому приятелю путеводитель по причудливой ушедшей стране СССР, а спокойный удел частного человека в демократической стране оказывается предпочтительнее высокого писательского служения³⁷⁰.

³⁶⁷ Барина, Е.Е. “Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’”». *Филология и человек*, no. 2, 2007. С. 109.

³⁶⁸ Попов, Е. А. *Подлинная история «Зелёных музыкантов»*. Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 103.

³⁶⁹ Там же, С. 84.

³⁷⁰ Абашева, М.П. *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века*. Пермь: Издательство ПГПУ, 2001. С. 55.

Фигура рассказчика в произведении имеет важное значение в связи с ещё одним фактором. Важной деталью повествования становится создаваемая рассказчиком иллюзия того, что текст создаётся прямо здесь и сейчас, на глазах у читателя. Об этом говорит сама форма повествования – фикциональные комментарии, которые, помимо всего прочего, выполняют роль метатекста, организующего гипертекстовое пространство. Как отмечает Е.С. Максимова, метатекст действительно создает впечатление того, что автор «комментирует» у читателя на глазах, в эту самую минуту, «здесь и сейчас», позволяя ощутить единство процесса «письма-чтения»: «Автор посвящает читателя в свои планы и пишет свой роман как черновик, отмечая все свои творческие затруднения и фиксируя каждый поворот своей мысли. В результате создаётся “иллюзия присутствия”, размываются границы произведения и реальности»³⁷¹. В. Руднев, в свою очередь, пишет, что подобная игра на грани вымысла и реальности характерна для текстов европейского модернизма XX века, что происходит из-за семиотизации и мифологизации реальности: «если архаический миф не знал противопоставления реальности тексту, то XX в. всячески обыгрывает эту неопределённость»³⁷². Весьма явно это явление можно проследить на примере романа Андрея Белого «Петербург». В письме к Иванову-Разумнику от декабря 1913 года Белый соглашается с тем, что «в романе есть крупнейшие погрешности против быта, знания среды», но объясняет это тем, что в «Петербурге» он не стремится исторически достоверно воспроизвести ту эпоху и среду, а пытается изобразить символическую картину приближающейся катастрофы: «Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм; [...] Мой “Петербург” есть, в сущности, зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная людей, сознанием оторванных от своей стихийности, [а] подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговою работой, а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания»³⁷³. Более того, в книге «Андрей Белый и его роман “Петербург”» Л.К. Долгополов внимательно разбирает маршрут сенатора Аблеухова, который выезжает из дома на Гагаринской набережной и едет мимо «грязноватого, черновато-серого» Исаакия, мимо памятника императору Николаю и попадает на Невский: «путь кареты, описанный Белым, отчётлив: от Английской набережной (ныне набережная Красного Флота) и Николаевского моста (ныне мост Лейтенанта Шмидта) по Исаакиевской (Мариинской) площади и одной из Морских улиц, Большой или Малой. [...] Как видим, несоответствие полное:

³⁷¹ Максимова, Е.С. ««Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»». Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, no. 2, 2009. С. 116.

³⁷² Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 238.

³⁷³ Белый, Андрей, и Разумник Иванов. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Санкт-Петербург: Издательство «Феникс», 1998. С. 35.

выехав из дома на Гагаринской набережной к Невскому проспекту, никак невозможно проехать мимо Исаакия, памятника Николаю I и тем более проехать по одной из Морских улиц»³⁷⁴. Таких неточностей в романе Белого Долгополов подмечает несколько, объясняя их тем, что подобные несоответствия не принимаются автором в расчёт, так как ему важен символ, дающий исторический фон для описываемых в романе событий³⁷⁵. Таким образом создаётся миф Петербурга, отличающийся от исторической реальности, однако работающий на конструирование символа, важного для писателя.

В рассказе Попова 1974 года подобный эффект размытия вымысла и реальности можно наблюдать, например, в уже процитированном отрывке из вступления, в моменте, где рассказчик никак не может перейти к повествованию («Раз уж взялся рассказывать, так рассказывай – не тяни резину, не нервируй хороших людей»), или где он прямо признаётся, что сидит за писательским столом («Вот свежий тому пример – сижу я сейчас за столом и пытаюсь сочинять»). Тот же приём применяется и в комментариях: в сноске к последнему процитированному отрывку автор пишет: «Я и сейчас то же самое делаю». В другом месте к фразе «Вот я и начинаю [писать]», Попов ставит сноску, в которой добавляет: «А я на сегодня “работу” заканчиваю [...] крещусь, гашу лампу, телевизор». Эти детали играют важную роль в романе. С одной стороны, подобную осознанность и включённость в момент создания текста Ю. Кристева связывает со схоластической традицией, так как, по её словам, именно там наблюдалось «настойчивое подчёркивание способа действия и материала письменного и книжного производства, внимание к странице, чернилам, перу; напоминание скриба о том, что он как раз в данный момент совершает некое действие, берёт перо, кладёт его, переходит от одной темы к другой по причинам, обусловленным самим предметом»³⁷⁶. С другой стороны, этот приём – приём классического эссе, в той форме, в которой этот жанр создал французский писатель и философ эпохи Возрождения Мишель Монтень в своём произведении «Опыты». В главе «О родительской любви» Монтень писал, что «так как у меня не было никакой другой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя. Это, вероятно, единственная в своём роде книга с таким странным и несуразным замыслом»³⁷⁷. Как подчёркивает М. Эпштейн, «у Монтеня впервые человеческое “я” выявляется в своей несводимости ни к чему общему, объективному, заданному нормой и образцом, [а] человек определяется лишь в ходе самоопределения, и его писательство, творчество есть способ

³⁷⁴ Долгополов, Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Ленинград: «Советский писатель», 1988. С. 318.

³⁷⁵ Там же, 322.

³⁷⁶ Кристева, Юлия. Избранные труды: разрушение поэтики. Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 538.

³⁷⁷ Монтень, Мишель. Опыты. Москва: Издательство «Наука», 1979. С. 337.

воплощения этого подвижного равновесия “я” и “я”, определяемого и определяющего»³⁷⁸. Именно таким образом Попов самоопределяется в ходе писательства, его указания на непосредственную работу за письменным столом, на завершение письма и выключение лампы формируют явную фигуру автора, создателя текста, через восприятие которого этот текст и воспринимается. В этом смысле справедливо говорить о некоторых сходствах эссе и романа: оба жанра, по Эпштейну, утверждают право настоящего и преходящего вторгаться в мир установленных ценностей и показывать их соотносительность с индивидуальностью автора и героя³⁷⁹. Как пишет М. Бахтин, романист тяготеет ко всему, что ещё не готово: «Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т.д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, а дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром»³⁸⁰. Всё это применимо и к жанру эссе: как пишет Эпштейн, эссе может быть посвящено практически любой теме, от Вселенной и истине до силлогизмов, так как в любом случае эти темы утратят всеобщность, приобретут конкретность самую волею жанра, которая сделает их частностями на фоне того всеобъемлющего «я», которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт эссеистического мышления³⁸¹.

В этой связи наблюдается связь романа Попова с произведением А. Битова «Пушкинский дом», где также создаётся иллюзия написания текста непосредственно на глазах читателя сквозь призму рассказчика (который в один момент даже становится персонажем своего же романа), причём с помощью тех же приёмов, в том числе, прибегая к сноскам и послетекстовым комментариям. Разница в том, что у Битова сноски являются лишь одним из инструментов нарратива, но далеко не главным, в то время как у Попова этот паратекстуальный элемент становится центральным, определяющим и жанрообразующим. С помощью системы примечаний Попову удаётся не только выстраивать нарратив, но и внедрять в текст романа разные, порой далеко стоящие друг от друга дискурсы, что видно с первых страниц произведения. Если принять во внимание эпиграф из «Одиссеи» Гомера, очевидно обращённый к представителям советского правящего класса, рассуждения о роли русской литературы («Русская литература! Сколько люди теряют правильные жизненные ориентиры, не в силах совладать с тобой»³⁸²), синтаксис, присущий

³⁷⁸ Эпштейн, М. Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005. С. 479.

³⁷⁹ Там же, С. 483-484.

³⁸⁰ Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 470.

³⁸¹ Эпштейн, М. Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005. С. 481.

³⁸² Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 15.

разговорной речи («Ну, рюмка там, другая легкого искрящегося напитка – это не в счёт»³⁸³), эксплицитный образ автора и метатекстуальные элементы («Но однако ж пора и в самом деле начинать. Ибо что может быть гаже и скучнее затянувшегося предисловия?»³⁸⁴, «Что-то я писал-писал, сочинял-сочинял да и досочинялся! Досочинялся до того, что у меня в конце концов получается чуть ли не сплошной хэппи-энд»³⁸⁵) – если принять всё это во внимание, то станет очевидно, что на этих первых страницах, как в миниатюре, выражается вся уникальная суть романа, которая заключается в разнообразии и многообразии языковых пластов, стилей и регистров. Советские штампы и канцеляризмы, сленг и просторечия, частушки и анекдоты, диалектизмы и философские рассуждения о любви, времени и Боге – всё это смешивается и связывается в один большой узел, распутать который возможно как раз посредством сносок, которые и составляют уникальную особенность романа-комментария.

Литературные предшественники «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”»

Для более точного анализа романа-комментария Евгения Попова нам представляется важным проследить, какие произведения повлияли на появление «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”». На наш взгляд, уникальная форма романа-комментария Попова наследует двум произведениям, уже не раз упоминавшимся в рамках нашей диссертации: «Бледный огонь» Набокова и «Пушкинский дом» Битова. Кроме того, важную роль играет творчество Гоголя, к которому мы уже обращались чуть выше при разговоре об особенностях повествовательного метода сказа Попова. Оговорив это, необходимо сразу отметить, что диапазон интертекстуальности романа Попова, конечно, гораздо шире. Послетекстовые сноски комментатора изобилуют строчками и отсылками к произведениям русской классической литературы, а также современников Попова, писателей и поэтов. В различных формах присутствуют реминисценции к произведениям В. Шукшина как одного из литературных крёстных отцов Попова, А. Пушкина и М. Лермонтова, И. Бунина и А. Чехова, а также Е. Евтушенко, А. Галича, А. Вознесенского и многих других. Все они имеют важное значение для самого Попова, который вплетает их тексты в ткань своего романа, чтобы пролить свет на некоторые особенности героев своего произведения. Так, по мнению Романовской, комментатор намеренно обращается именно к тем произведениям, которые были фактом читательского

³⁸³ Там же.

³⁸⁴ Там же, С. 14.

³⁸⁵ Там же, С. 58.

сознания в 60–80-е гг., когда тезаурус советского читателя заметно расширился в связи с появлением ранее запрещённой литературы³⁸⁶. Вместе с тем, изучая именно специфическую форму «Подлинной истории...», мы будем оглядываться на двух упомянутых выше писателей.

«Бледный огонь» В. Набокова

Можно с уверенностью утверждать, что в своей жанровой специфике роман Попова, конечно, опирается на «Бледный огонь», а по мнению Беляевой, даже «демонстрирует жанровую зависимость» от романа Набокова³⁸⁷. Необходимо отметить, что, во-первых, помимо очевидных параллелей самой структуры романа (вступление, небольшое произведение, которому посвящены объёмные примечания, и фикциональный именной указатель в конце книги), в обоих случаях комментарии позволяют не только расширить комментируемый текст, но и предложить иную его трактовку, во многих моментах даже вступая с этим текстом в противоречие. Во-вторых, столь объёмный аппарат послетекстовых сносок в обоих произведениях является некой пародией на традиционный комментарий как на метод и инструмент литературного исследования: роман Набокова, как уже было подмечено во второй главе, явился идейным продолжением работы писателя над комментариями к собственному переводу «Евгения Онегина», а роман Попова, является в том числе и пародией на сам жанр романа-комментария, уже закрепившегося в европейской и русской литературе ко времени публикации произведения. В то же время, «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» является авторской рефлексией на тему собственного раннего творчества в частности, и состояния литературы в советское время в целом, что принципиально отличает это произведение от романа Набокова. Кроме того, автор поэмы и автор комментариев в «Бледном огне» – это два разных персонажа, в отличие от текста Попова, где один и тот же автор, по сути, комментирует сам себя. Перейдём к более подробному рассмотрению сходств этих двух романов.

Первым делом внимание на себя обращает, конечно, наличие послетекстовых комментариев, подавляющих основной текст в объёме и тематике. Очень часто сноски к тому или иному комментируемому фрагменту вступают с ним в противоречие, опровергают его, предлагают иную версию или трактовку. Кинботом движет одержимость собственной идеей, маниакальное желание увидеть в тексте то, чего там нет, в то время, как рассказчик Попова пользуется положением опытного литератора, уже не стеснённого внешними обстоятельствами цензуры и самоцензуры,

³⁸⁶ Романовская О.Е. “Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”»”. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 263.

³⁸⁷ См. Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф... дис. кан. фил. наук. Москва, 2009.

который восстанавливает события двадцатилетней давности. Другими словами, в обоих романах наблюдается конфликт и противопоставление комментируемого текста и комментариев к нему. Вторым сходством является идея тотальной власти комментатора над текстом, присвоения комментируемого текста и его эксплуатация в собственных целях. В романе Набокова это выражено в отношении Кинбота к поэме Шейда. В своём комментарии Кинбот яростно нападает на всякого, кто осмелится усомниться не только в его, Кинбота, трактовке поэмы, но и в его компетенции к комментированию. У Попова эта власть комментатора над комментируемым рассказом также выражается в моменты, когда автор поправляет, дополняет или попросту насмехается над текстом. Для обоих рассказчиков исходный текст выступает лишь поводом, предлогом поговорить на волнующую тему: у Кинбота – о Зембле и её изгнанном короле, у нарратора Попова – о советском народе, литературе и о собственной молодости.

В то же время между двумя аппаратами комментариев существуют и различия, как формальные, так и весьма значительные. Во-первых, если в романе Набокова строки поэмы пронумерованы, а комментарий выстроен по схеме «номер строки – слово или фраза из строки – комментарий», то в «Подлинной истории «Зелёных музыкантов»» рассказ насыщен номерами сносок, помещённых в скобки после того или иного слова и расставленных как и в середине, так и конце предложения. Примечания, находящиеся, как и в романе Набокова, после текста, начинаются с соответствующего номера в скобках и могут состоять из обрывка фразы, небольшой самостоятельной истории, вставного произведения или слова «Некомментируемо», в то время как у Набокова каждый комментарий Кинбота является самостоятельной и самодостаточной мыслью. Во-вторых, комментарии Кинбота, как уже было сказано, при всей гипертекстуальности предрасположены к их линейному прочтению, в то время как исходный текст и примечания в романе Попова можно читать в весьма свободном порядке. Кроме того, Попов – автор послетекстовых сносок к «Подлинной истории» – в отличие от Кинбота не оставляет читателям никаких инструкций к тому, как обращаться с его аппаратом комментариев.

Ещё одним важным элементом романа Попова, унаследованный от романа Набокова и которому также необходимо уделить внимание, является именной указатель, помещённый после примечаний. Указатель, или «Именной указатель персонажей, упомянутых в комментариях, составленный автором исключительно для комфорта читателей во время их странствий по книге»³⁸⁸ обращает на себя внимание уже своим названием. Здесь заявляется не только то, что авторство указателя принадлежит тому же фиктивному автору, что писал комментарии к

³⁸⁸ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001, С. 315.

исходному тексту, но и даётся причина его составления – облегчение чтения романа для читателя. Эта мотивировка перекликается с той, что сопровождала комментарии: «суть которых заключается в том, чтобы Васе (см. комментарий 75) никогда больше не было страшно». Указатель предваряет небольшое вступление, в котором автор ещё раз указывает на фикциональность всех описываемых событий и персонажей, и подчёркивает, что все совпадения с реальностью, включая натурально существующие фамилии, являются мнимыми. Далее следует подробный именной указатель, составленный в алфавитном порядке и состоящий из имени, фамилии или инициалов, лаконичного авторского определения и номера соответствующего комментария. Иногда та или иная позиция указателя отсылает к другой через пометку (см.), что позволяет включить указатель в гипертекстуальное пространство романа.

Вместе с тем, наряду с вполне обычными случаями упоминания («Ахмадулина Б., поэт 139, 632, 690», «Дали С., художник 163» или «Гевара Че, революционер 373, 483»), в указателе много и таких, которые выбиваются из привычного ряда. Многие ремарки Попова содержат не конкретный род занятий или профессию упоминаемого человека, а авторскую оценку этого персонажа: весьма ироничную, злобную или трогательную – но всегда эмоциональную. К примеру, Ленин и Сталин характеризуются как главный и первый на планете ленинист и сталинист соответственно, а коммунистические диктаторы Мао Цзедун, Пол Пот и Хо-Ши-Мин называются, соответственно, бывшими начальниками Китая, Камбоджи и Вьетнама. Кузнецов Ф., фигурирующий в 192, 237, 281, 476, 641 и 771 комментариях как «первый секретарь Московской писательской организации», «фюрер московских писателей», в указателе описывается как «неизвестно кто». Наряду с «поэтами» Бродским И., Есениным С. и Пушкиным А., Евтушенко Е. описывается как «больше, чем поэт», а на контрасте с «писателями» Набоковым В., Ерофеевым Вен. и Довлатовым С. автор характеризует Шундика Н. едким «вроде бы писатель». Внимание в указателе уделяется и частным лицам. Так, Васильева С. описывается как «писатель, моя любимая жена», И.С. – как «стукачка-писательница», а персонаж из 263 примечания по имени Гаврик охарактеризован как «мудак». Всё это, конечно, недопустимо при составлении настоящих, традиционных именных указателей, что подчёркивает пародию на энциклопедическую парадигму исторического повествования, которой пропитан роман Попова. Во всех этих и не только этих примерах ясно видно отношение автора к тому или иному персонажу своего повествования. Именной указатель становится той частью книги, где автор наиболее прямолинейно даёт свою оценку тем или иным историческим личностям и частным лицам. Подобно тому, как Кинбот называет барона А. «мелким предателем», составитель указателя вешает свои ярлыки, называя неугодных ему персонажей то «пугливым коммунистом», то «вечно пьяной сибирской бабой». Ёмкими,

лаконичными оценками автор указателя определяет свое отношение ко всем видным историческим деятелям описываемой эпохи, а также персонажам собственной жизни, характеризуя таким образом своё прошлое как в масштабах личного опыта, так и в масштабах всей страны.

Ещё одним сходством указателя у Попова с указателем в романе Набокова заключается в уравнивании ролей описываемых персонажей. Указатель к «Подлинной истории...» в этом смысле намного шире как в плане объёма, так и в плане фигурирующих в нём лиц. Здесь на одном фикциональном уровне находятся «Ельцин Б., президент России» и «Рэкс, собачка, погибшая от чумки», «Гамлет, принц» и «Шекспир В., драматург», «царь Александр Первый» и «царь Эдип». Это уравнивание в очередной раз говорит о фикциональности всей упоминаемых персонажей и работает в пользу реализуемой романом-комментарием установки на восприятие мира как текста, большого нарратива, где все исторические личности суть действующие лица глобального романа. Среди других сходств указателей романов Набокова и Попова можно назвать появление новой информации, отсутствовавшей в примечаниях. Подобно тому, как Кинбот в указателе вспоминает погонщика гусей по имени Гарх, составитель указателя добавляет в нём информацию о смерти одного из персонажей: «Яхнин З., поэт 21, 74, 85, 228, 611. Уже готовя книгу к печати, я вдруг узнал, что тем летом он умер. Упокой, Господи, его душу!»³⁸⁹. Наконец, интересно рассмотреть, какое место в именном указателе автор отводит самому себе и в чём состоит особенность поповского указателя. В указателе романа Галковского существуют позиции «Я» и «Одинок», каждой из которых посвящены соответствующие ссылки. В романе Набокова Кинбот старательно выписывает в указателе все моменты и номера примечаний, связанные с собой. В романе Попова автор отводит себе самую последнюю строку указателя, помечая её простым «Я», в котором кроме ремарки, состоящей из той же буквы, стоит сноска «см. Попов Е.». Обратившись к этой статье указателя, мы читаем: «Попов Е., он же ЕВГЕНИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ, ЕВГЕНИЙ, ЖЕНЯ, ЖЕНЬКА, Я, персонаж романа “ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ‘ЗЕЛЁНЫХ МУЗЫКАНТОВ’”. См. Комментарии 1 – 888 плюс текст “ЗЕЛЁНЫЕ МУЗЫКАНТЫ”»³⁹⁰. Таким образом, автор утверждает своё присутствие во всём исходном тексте и в каждом без исключения примечании, даже в тех, где он напрямую не упоминается. Тем самым автор не только устанавливает тотальную власть над всем текстом романа, но и повторяет установку Одинокова из «Бесконечного тупика», который в своей книге «говорит только о себе».

³⁸⁹ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 335.

³⁹⁰ Там же, С. 328.

Сходства романов Набокова и Попова обнаруживаются и на уровне главных рассказчиков, о чём пишет А.Ю. Мережинская, указывая на то, что оба героя – эмигранты и пишут об утраченной стране. Вместе с тем, существует существенная разница в отношении двух героев к этому факту: в отличие от скорби Кинбота по его «Прекрасной Земле», к радости рассказчика «в романе Евг. Попова “утрачена” старая коммунистическая империя (тоже своего рода “страна отражений”, поскольку она рассматривается сквозь призму идеологического мифа, искажающего реальность), но зато обретена новая Россия³⁹¹».

Таким образом, влияние «Бледного огня» на «Подлинную историю “Зелёных музыкантов”» заключается не только в общей жанровой и тематической преемственности романа-комментария, но и выражается в многочисленных сходствах фикциональных паратекстуальных элементов: предисловия, примечаний и именного указателя.

«Пушкинский дом» А. Битова

Другим писателем, влияние которого Попов безусловно испытал при создании своего романа-комментария, является А. Битов, автор «Пушкинского дома» и давний соратник по альманаху «Метрополь» – сборнику недопущенных к печати текстов известных советских писателей и поэтов второй половины XX века. Среди составителей этого журнала, выпущенного в 1979 году, стоит и фамилия Битова, и Попова. Последний высоко отзывался о творчестве автора «Пушкинского дома» и называл этот роман ключевым для русской литературы второй половины XX века, наряду с «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицына, «Ожогом» В. Аксёнова, «Сандро из Чегема» Ф. Искандера, «Характеров» Шукшина и книг Астафьева³⁹². В связи с этим влияние «Пушкинского дома» на творчество Попова очевидно. Для нас это влияние прежде всего заключается в нескольких моментах.

Разумеется, главное сходство заключается в том, что в «Подлинной истории...», как и в «Пушкинском доме», присутствуют послетекстовые комментарии и примечания, входящие в фикцию произведения, однако, в отличие от романа Попова, у Битова они не занимают центральное и главенствующее положение, оставаясь своего рода дополнительной частью к основному тексту. Кроме того, у комментариев в «Пушкинском доме» нет цели переосмыслить исходный текст, дать иной взгляд на него или описываемые события. Задача этих послетекстовых

³⁹¹ Мережинская, А.Ю. “Русский «нелинейный роман» в контексте европейской постмодернистской традиции”. Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX—XXI вв.), 2006. С. 258.

³⁹² Попов, Е. А. Автору культового романа «Пушкинский дом» Андрею Битову исполнилось бы 85 / Евгений Попов; беседовал Волосюк И. // «Московский комсомолец». Москва, 2022. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mk.ru/culture/2022/05/26/avtoru-kultovogo-romana-pushkinskiy-dom-andreyu-bitovu-ispolnilos-by-85.html> (дата обращения: 10.11.2023).

комментариев в том, чтобы предоставить больше информации о реалиях той эпохи, которые имеют риск забыться со временем. Лишь отчасти ту же задачу преследует и рассказчик Попова. Цепляясь за имена и топонимы, поговорки и языковые штампы, в комментариях он вспоминает разные истории, связанные со своей молодостью. Впрочем, иногда, как и у Битова, та или иная сноска объясняя какое-то слово, пародирует энциклопедическую статью: «Стопка – стеклянная ёмкость для водки размером с рюмку, но без ножек». Однако рассказчик Попова не может удержаться от рассказывания и продолжает, не упуская возможности снова сделать выпад в сторону ненавидимой им советской власти: «Семейства того достатка, каковым обладали Иван Иваныч и его покойная мама, из рюмок практически не пили. Потому что красивую посуду большевики тогда тоже “давали-выбрасывали” (см. комментарий 286). Кстати, те самые стопки да “стаканчики граненые”, которые “упали со стола”, нынче стали антиквариатом, чего нельзя сказать о советской власти»³⁹³. Примечания Битова, разъясняющие порядок цен на продукты, Попов-комментатор высмеивает со свойственной ему постмодернистской издёвкой: в 207 примечании он перечисляет, что в 1974 году можно было купить на 20 рублей в его родном городе. В этот список кроме явно преувеличенного количества хлеба, молока и яиц входило также «ноль целых хрен десятых вместо колбасы, херов полную тачку вместо мяса, говна-пирога, а не сыру, потому что этих продуктов в продуктовых магазинах города К. в 1974 году НЕ БЫЛО НИКОГДА. Они водились только в закрытых распределителях для коммунистов и коллаборационистов»³⁹⁴. Подобная связь «Пушкинского дома» может быть обнаружена и с другим романом Попова, «Накануне накануне», в конце которого также присутствуют фикциональные комментарии. В этих послетекстовых примечаниях автор не без свойственной ему иронии также рассказывает читателю о двухкассетном магнитофоне, перестройке, Зимней войне, а также объясняет скрытые цитаты из книг и фильмов.

Ещё одна точка пересечения двух романов заключается в том, что центром обоих произведений становится само явление русской интеллигенции и русской культуры, и с помощью одного инструмента – фикциональных комментариев – происходит изучение состояния этого феномена во второй половине XX века. Русская литература рассматривается как бы на примере одного человека: в одном случае через жизнь литературоведа Лёвы Одоевцева, в другом – через жизненный путь Ивана Иваныча и литературный опыт самого рассказчика. Вплетение канона русской литературы в текст обоих романов происходит и на интертекстуальном уровне. Названия глав и подглав «Пушкинского дома» пародируют или напрямую цитируют названия классических

³⁹³ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 155.

³⁹⁴ Там же, С. 116.

произведений: «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник», «Медные люди», «Выстрел». Отсылки присутствуют и на сюжетном уровне: в качестве примера можно привести сцену, где Лёва забирается на адмиралтейского льва, рассуждая при этом о «Медном всаднике» Пушкина. В «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» присутствие русской литературы также весьма разнообразно. Конечно, обращает на себя внимание высокая интертекстуальность романа, вплетение в него цитат большого количества русских писателей и поэтов разных веков. Кроме того, в рассказе «Зелёные музыканты» есть фрагмент, в котором Иван Иванович, находясь под воздействием наркотиков, слышит неизвестный Голос и видит галлюцинации. Помимо прочего, он видит своих земляков и друзей, покойных родственников, а также Достоевского, Толстого, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Солженицына – «все они стояли по колени в грязи и кротко глядели вперёд». В соответствующем комментарии автор так комментирует эту сцену: «Дескать, все НАСТОЯЩИЕ писатели с НАРОДОМ, и все они в говне. Спорная концепция. Открытым остается вопрос о совместном стоянии с народом Лескова и, если уж на то пошло, Салтыкова-Щедрина. Явной натяжкой выглядит перемещение из XX века в это малоприятное пространство А. И. Солженицына. Автору нужно было не вы..., а больше читать художественной, философской и политической литературы, как ему и советовали, отклоняя его сочинения, советские советчики-рецензенты, которые, правда, имели в виду что-то другое, известное только им и родной партии»³⁹⁵. Так, прячась за постмодернистской иронией, автор высмеивает расхожее клише о близости русской классической литературы к народу (чтобы усилить эффект иронии, Попов часто пишет это слово заглавными буквами: НАРОД), о тесной связи литературы и простых людей, которая в «Пушкинском доме» демонстрировалась, к примеру, через упоминание в одной из сносок завхоза Гончарова, дворника Пушкина и водопроводчика Некрасова, «соображающих на троих». Таким образом, Попов, так или иначе отталкиваясь от Битова, постоянно как бы продолжает его «постмодернизм», усиливает его, порой доводя до абсурда. Как пишет С. Оробий, в классическом романе структуры исконно романного иронического мироотношения уходили в глубину текста, на уровень изображённого события, где представляли как переживание проблематичности, нерешённости важнейших вопросов человеческой жизни. В романе же XX века, они снова выходят на поверхность, превращая роман в живое событие его отношения к реальности культуры, к реальности живого человека. Своим романом Битов, по мнению Оробия, выявляет кардинальное расхождение застывшей культуры и живой, динамичной реальности³⁹⁶.

³⁹⁵ Там же, 266.

³⁹⁶ Оробий, С. П. Бесконечный тупик Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2010. С. 91.

Того же эффекта добивается и Попов, с особенно сильной критикой обрушиваясь именно на официальную советскую литературу и пропаганду, заявляя о её фальши, лжи и оторванности от большинства советских людей. Об этом писатель говорит в сотнях послетекстовых сносок, которые содержат многочисленные свидетельства живой речи и многообразие языковых регистров, частушек и анекдотов, которые должны дать реальную картину того, чем жило советское общество описываемого временного периода, какие были настроения и мысли у представителей той эпохи – словом, написать свою энциклопедию русской жизни.

Смещение и столкновение разных языковых регистров в романе Попова

Говоря о многообразии языковых регистров в романе-комментарии Попова как об одной из ключевых особенностей произведения, необходимо определиться, что мы имеем в виду под термином *языковой регистр*. В данном вопросе мы опираемся на терминологию, предложенную Дж. Фёртом (J. Firth) и М. Халлидеем (M. Halliday). Первый определял языковой регистр как «ограниченный язык», то есть «вариант языка, употребляемый в определённой сфере деятельности и характеризующийся собственным лексико-грамматическим наполнением», что приближает этот термин к понятию «функциональный стиль». Халлидей же под языковым регистром понимал скорее «вариант языка, который выбирает говорящий в зависимости от социального контекста»³⁹⁷. Следовательно, подытоживает О.В. Евстафиади, этот термин может употребляться в стилистическом и социолингвистическом смысле, а выбор варианта языка зависит от сферы деятельности, социальных характеристик участников коммуникации и их статусно-ролевых отношений³⁹⁸. Таким образом, в контексте произведения Попова можно говорить о разных языковых регистрах, представленных в романе, как о различных вариантах языка, который выбирает говорящий (в данном случае – тот или иной персонаж) в силу социального контекста, образования, круга общения, сферы деятельности, влияния диалекта и прочих причин. В термин *языковой регистр* мы вносим и особенности синтаксиса, произношения, узость или широту словарного запаса говорящего, выбор специфической, в том числе обценной лексики, и всё прочее, что характеризует говорящего с лингвистической точки зрения. Это важно, так как именно это разнообразие представляет собой ключевую особенность романа.

В отличие от рассказа 1974 года, комментарии к нему, написанные в 1997 году, изобилуют куда большими примерами языкового разнообразия, и куда более явными отсылками, которые

³⁹⁷ Цитата по Евстафиади О.В.. «Коммуникативные регистры и виды речи». Наука и современность, no. 5-3, 2010. С. 24.

³⁹⁸ Там же, С. 25.

зачастую напрямую поясняются. Общий тон комментариев можно охарактеризовать как иронично посмеивающийся, где-то снисходительный, где-то гневный и язвительный, но в целом так или иначе пропитанный постмодернистской иронией. На влияние постмодернизма обращает внимание и сам Попов: «Неплохой, кстати, “текст”. Вполне “постмодернистский”. Такое не стыдно и сейчас напечатать с иллюстрациями, например, художника Ильи Кабакова»³⁹⁹ или «Э-э, да это действительно выходит какой-то “постмодернизм”. Не хотелось бы...»⁴⁰⁰. Впрочем, Роберт Портер замечает, что рассказчик здесь, вероятно, посмеивается над тем фактом, что почти всё что угодно можно именовать «постмодернизм»⁴⁰¹. Ещё один пример ироничного отношения Попова-комментатора к постмодернизму можно обнаружить в 180 сноске. Ставя ссылку к фразе “Откуда ты, способное дитя?” (аллюзия к финальной строке неоконченной пьесы Пушкина «Русалка»), Попов в примечании пишет: «Эта фраза — послание из 1974 года в цитатное постмодернистское литературное будущее. Мне иногда кажется, что отдельные цитатные постмодернисты наших дней наслушались пьяных “шестидесятнических” острот и по инфантильности своей сочли, что это и есть литература»⁴⁰².

Несмотря на иронию Попова, на очевидно постмодернистскую природу этого романа-комментария указывает характеристика постмодернизма от Г.Л. Нефагиной: «Постмодернизм — культура рефлексирующая. Повышенная рефлексия выражается в форме комментаторства, автодокументирования. Наиболее распространёнными жанрами постмодернизма стали дневники, записки, свод коротких фрагментов, письма, комментарии, сочиняемые героями романы»⁴⁰³. И.В. Прихода, в свою очередь, отмечает, что постмодернистскому мировоззрению свойственна эпистемологическая неуверенность, т. е. представление о мире как о хаосе⁴⁰⁴ — ощущение хаотичности комментариев и сносок, как в плане разнообразия тематики, так и в плане их структуры, возникает при первом знакомстве читателя с романом Попова. Другой важной особенностью постмодернизма Руднев называет смешение, противопоставление дискурсов и текстов в широком смысле слова: «В постмодернизме господствует всеобщее смешение и насмешливость над всем, одним из его главных принципов стала “культурная опосредованность”, или, если говорить кратко, цитата. “Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны”, — как-то

³⁹⁹ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 92.

⁴⁰⁰ Там же, С. 304.

⁴⁰¹ Портер, Роберт. “Постмодернизм и новые романы Евгения Попова”. *Litteraria Humanitas: Moderna - Avantgarda - Postmoderna*, 2003. С. 304.

⁴⁰² Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 106.

⁴⁰³ Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х-начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск: Издательский центр «Экономпресс», 1998. С. 163.

⁴⁰⁴ Прихода И.В. “Проза постмодернизма как метатекст (на примере романа-комментария Е. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”)”. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, no. 10-3 (64), 2016. С. 45.

обронил С.С. Аверинцев; поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре – это цитата»⁴⁰⁵. Об интертекстуальности романа, его цитатности, говорит О. Романовская, указывая на неоднородность текста: «Речь автора-комментатора переплетается с “чужим” словом, представленным цитатами из самых разнообразных текстов. Отчетливо выделяются три основных источника цитирования. Первый – русский и советский фольклор, второй – русская литература XIX и XX вв., третий – речевая практика советского времени»⁴⁰⁶. Эти особенности постмодернистского мышления играют важную роль в произведении Попова.

Среди других постмодернистских приёмов романа можно назвать аллюзии и отсылки к строчкам из русской литературы. Так, комментируя фразу в рассказе «Зелёные музыканты» «Терпи, мужайся и пиши», Попов в 378 комментарии пишет: «ЕТА И ЕСЬ, ТОВАРИСТСЧИ, ПОСТМАДЕРНИЗИМ. МАДЕ ин Раша». Первая часть, очевидно, указывает на строчку из стихотворения Ф. Тютчева *Silentium!* «Молчи, скрывайся и тай», а явно издевательская формулировка Попова уже в комментариях 1997 года высмеивает эту очевидную интертекстуальную связь. В 130 комментарии присутствует ссылка на Н.В. Гоголя, в 25 примечании Попов вводит в текст строчку С.А. Есенина, а в 164 и 620 сноске цитирует Пушкина. В другом примере главным девизом Ивана Иваныча называется «РАДОСТЬ ЧЕРЕЗ ВОЗДЕРЖАНИЕ». В комментариях Попов поясняет: «Я сильно тогда опасался, что возникнет “неконтролируемая ассоциация” с нацистским “СИЛА ЧЕРЕЗ РАДОСТЬ”, да, слава Богу, никто этого карманного кукиша не заметил».

Ещё более интересными примерами, на наш взгляд, являются такие моменты, когда несколько языковых пластов совмещаются в одной фразе, одном предложении, одном комментарии. И вновь это становится возможно благодаря постмодернистской иронии Попова-комментатора. К примеру, в рассказе 1974 года приводятся слова старухи: «Уж я так за Милочку исстрадалася, — говорила старуха (692), вытирая влажные, но сияющие глаза концом оренбургского пухового платка»⁴⁰⁷. Попов-комментатор из 1997 года на это пишет: «“ИсстрадаласЯ”, потому что она была из НАРОДА и обладала всемирной отзывчивостью»⁴⁰⁸.

Этому лаконичному комментарию следует уделить больше внимания, так как он весьма показателен. Во-первых, Попов отмечает, что неправильный постфикс возвратного глагола “исстрадаться” («-ся» вместо «-сь») указывает на социальный статус старухи и её, по всей

⁴⁰⁵ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С.221.

⁴⁰⁶ Романовская О.Е. “Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”»”. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 260.

⁴⁰⁷ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 51.

⁴⁰⁸ Там же, С. 279.

вероятности, деревенское происхождение. Действительно, работы Н.В. Самородовой и Н.М. Харловой указывают на то, что подобная ошибка свойственна определённым говорам России, в частности, архангельскому⁴⁰⁹. Так Попов вводит в текст просторечие, поясняя, что старуха «из народа», и добавляя, что она «обладала всемирной отзывчивостью». Словосочетание «всемирная отзывчивость» – отсылка к программной речи Ф. Достоевского на открытии памятника Пушкину, в которой писатель заявил об уникальности русского народа и Пушкина как его представителя и выразителя: «Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт»⁴¹⁰. Так Попов вводит в свой текст Достоевского, а вместе с ним – почвеннический дискурс, включая полемику о судьбе и особой значимости русского народа. Однако и это ещё не всё. Третий слой этого комментария заключается в том, что слово *народ* Попов пишет заглавными буквами – *НАРОД*. М.А. Чурляев отмечает, что, выделяя слова или фразы целиком заглавными буквами, тот или иной автор подчёркивает дополнительные фонетические особенности: громкость или специфическую интонацию⁴¹¹. То есть Попов типографически и, как следствие, интонационно выделяет это слово, что создаёт комический эффект, вступая в смысловое и интонационное противоречие с серьёзными философскими рассуждениями Достоевского. По мнению Бариновой, именно сложная система сносок и комментариев в романе организует это гипертекстовое пространство, стирая таким образом «границы текста и метатекста, художественного и эмпирического миров, а иногда эти границы не только размываются, но и деформируются. Тексты концевых сносок в совокупности сами создают свой художественный мир, который занимает большее пространство и временной отрезок, содержит большее количество персонажей по сравнению с претекстом»⁴¹². Таким образом, в одной фразе Попов соединяет высокий литературный стиль и философию Достоевского с просторечиями «из народа», не забывая приправить это постмодернистской иронией.

⁴⁰⁹ См. работы Харловой, Н.М. «Особенности употребления возвратных глаголов в говорах Шадринского района». Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, no. 6, 2017, pp. 178-183 и Самородовой, Н. В. Возвратные глаголы в архангельских говорах (лингвогеографический аспект) // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия / Гл. ред. Г. В. Судаков. Сост. С. А. Тихомиров. Вологда: «Книжное наследие», 2007. pp. 802-807.

⁴¹⁰ Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. т. 14. Санкт-Петербург, Издательство «Наука» 1995. С. 436.

⁴¹¹ Чурляев, М.А. «Орфографическая норма современных литературных английского и русского языков: особенности употребления заглавных и строчных букв». Филологические науки. Вопросы теории и практики, no. 10-1 (88), 2018. С. 195.

⁴¹² Баринова, Е.Е. «Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история 'Зеленых музыкантов'»». Филология и человек, no. 2, 2007. С. 108.

В том, что одна из целей подобных стилевых противопоставлений и столкновения языковых миров, – это комический эффект и ирония, Попов признаётся в 55 примечании: «И здесь — интеллигентное “либо” и брутальная “пьяная рожа” сопряжены исключительно для веселья»⁴¹³. Однако дело не только в этом. Для Попова важно изобразить советскую эпоху во всём её разнообразии, передав это через многообразие языковых регистров и стилей. Он последовательно выписывает газетные и литературные штампы и канцеляризмы и язвительно их комментирует: «... а потом вдруг взял да и зачитал (232) – (232) Советский “канцелярит”, язык, на котором изъяснялись образованные “совки”. Однако на другом языке власть тогда разговаривать не умела, иначе это была бы совсем другая власть»⁴¹⁴; «(238) Тоже советский штамп. Из какого-нибудь такого кино про “телятники”»⁴¹⁵; «(242) Ой, я не могу! Штамп на штампе! Сейчас уже и не понять кривлялся я или так получилось. Скорее всего — последнее»⁴¹⁶, «(412) Довольно неуклюжее словосочетание, обладающее за счет потери красоты фактографической точностью канцелярита»⁴¹⁷, «(403) “Претворять вывод” – звучит дико, но вполне по-советски»⁴¹⁸. Таким же образом он выписывает и объясняет сленг: «(16) Это – сленг так называемой “творческой интеллигенции” тех лет, крепостных советских актеров, музыкантов, писателей»⁴¹⁹; «(716) А это – блатной коммунистический междусобойный сленг»⁴²⁰. Эти примеры канцелярита и сленга, отношение Попова к которому весьма однозначно, призваны дать лингвистический портрет правящего номенклатурного класса. Особенно ярко этот языковой регистр контрастирует с языком «народа»: незамысловатыми по стилю и синтаксису анекдотами и частушками. На противопоставлении этих двух языковых регистров, и, как следствие этого, на противопоставлении мифа о советском народе и положении дел с народом реальным, Попов строит своё художественное произведение.

Среди многочисленных комментариев мы встречаем большое количество антисоветских анекдотов (сноски 152, 714, 841, 872, 879) и частушек (сноски 61, 152, 256, 286), песен и стихотворений (сноски 33, 48, 129, 139, 217, 227, 289, 494, 558, 629) и, наконец, поговорок и выражений (84, 150, 231, 401, 427) – все эти малые жанры фольклора, ходившие среди народа, выражают отношение простых людей к советской власти и окружающей действительности и зачастую служат дополнительным, мощным аргументом в пользу позиции Попова, вступая в

⁴¹³ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 78.

⁴¹⁴ Там же, С. 131.

⁴¹⁵ Там же, С. 134.

⁴¹⁶ Там же, С. 135.

⁴¹⁷ Там же, С. 195.

⁴¹⁸ Там же, С. 192.

⁴¹⁹ Там же, С. 69.

⁴²⁰ Там же, С. 282.

противоречие с «официальной культурой» власти. Об этом говорит и Романовская, подчёркивая значимость для писателя именно такого жанра как частушка: «Если пословицы и поговорки воспроизводят многовековой опыт народной жизни, то частушки в тексте комментариев – часть советского фольклора, в них отражается реакция простых людей на современность»⁴²¹.

Богатый корпус использованных в романе частушек, анекдотов, пословиц и присказок необходим Попову, чтобы развенчать миф о народе, созданный советской пропагандой. Как пишет Прихода, лейтмотив, проходящий по всему творчеству Попова, заключается в отрицательном отношении к Советской власти, и на языковом уровне это выражается в употреблении разговорных выражений, лексики отрицательной эмоциональной окраски или ненормативного характера, отражающих иронию, больше цинизм автора в отношении к Советской власти⁴²². Действительно, включая в своё повествование распространенные в 60–70-е годы XX века поговорки, анекдоты и частушки, Попов-комментатор выступает своего рода исследователем, который обращается к устному народному творчеству с целью демифологизировать образ народа. По мнению Скоропановой, важным элементом комментирования является переоценка ценностей, деканонизация канонизированного, пародирование всего одномерного, однозначного, окончательного, чем, согласно созданному советской идеологией мифу, являлась советская власть: «Без своеобразного подведения итогов, критического пересмотра накопленного за целую культурную эпоху, её соотнесения со *всем* культурным контекстом невозможно разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности»⁴²³. Через комичные стишки о Хрущеве, Брежневе, Ленине и других советских деятелях Попов показывает реальное мнение общества относительно представителей политической власти, которое, в отличие от создаваемого мифа, разнилось, согласно представлению автора, от пренебрежительного до раздражённого и откровенно негативного: «Ты зачем совершил преступление? Клеветал на общественный строй? — Срать хотел я на вашего Ленина! — Отвечает им юный герой»⁴²⁴ или «Играет Брежнев на гармони, Хрущев пляшет гопака. Погубили всю Россию Два партийных мудака»⁴²⁵; По мнению Н.А. Поляковой, Попов в романе создаёт специфическую модель советского культурного пространства, реализуя особую советскую «топографическую мифологию»: «Конструируя в своём произведении советский образ страны, писатель одновременно корректирует, смещает его

⁴²¹ Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история 'Зеленых музыкантов'»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 261.

⁴²² Прихода И.В. «Проза постмодернизма как метатекст (на примере романа-комментария Е. Попова «Подлинная история "Зеленых музыкантов"»». Филологические науки. Вопросы теории и практики, no. 10-3 (64), 2016. С. 47.

⁴²³ Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 451.

⁴²⁴ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 288.

⁴²⁵ Там же, С. 80.

ценностные доминанты, подвергает инверсии основные идеологические позиции и тем самым отчуждает область советских культурных значений»⁴²⁶. Романовская, в свою очередь, считает, что столь частые отсылки к устному народному творчеству необходимы для «выявления контраста в сопоставлении искусственного, шаблонно-литературного, зачастую “псевдонародного” языка “Зелёных музыкантов” и живой речи автора-комментатора, впитавшей народное слово»⁴²⁷. Включением антисоветских анекдотов и частушек в текст романа Попов утверждает истинное отношение народа к власти: отрицательное, пренебрежительное, достойное осмеяния. Тем самым Попов стремится развенчать созданный советской пропагандой и официальной печатью миф о том, что коммунистический режим пользуется уважением среди народа: народ не может уважать Ленина, Брежнева и Хрущева и одновременно называть их «мудаками» в популярных на всю страну частушках и анекдотах.

Стиль и интонация текстов 1974 и 1997 годов и правда весьма сильно отличаются. Так, в «Зелёных музыкантах» присутствует большое количество повторов («постоянных и временных комиссий»), многоточий («Вот и Иван Иванович... Промохнулся...»), риторических восклицаний («Ох уж эта молодость, молодость!», «Русская литература! Русская литература!»), неловкие или неуместные сравнения («Ветер срывал киноварь листьев, и они печально, как птицы, падали на подопревшую землю»⁴²⁸, «Тут Иван Иванович всегда был безупречен, как кристалл»⁴²⁹) а также предложений, начинающихся с союзов «и», «а» – всё это действительно может свидетельствовать о литературной неопытности автора (либо о её стилизации). Это придаёт исходному тексту, с одной стороны, несколько наивную интонацию автора, приступившего к написанию литературного произведения и который старается намеренно писать «литературно», стилизуясь то под народные сказки, то под прозу Паустовского, с другой – ощущение, что качество этого текста страдает не только от внешней цензуры, но и от неопытности, несостоятельности автора. Многие эти ходы обнажаются в комментариях, и на этом противопоставлении вновь видна разница двух регистров. К примеру, в исходном тексте пишется, что движение многостаночников получило «весьма широкий отклик» – этот языковой штамп появляется и в комментариях, но уже в иронических кавычках, подчёркивая тем самым застывшую жесткость языка рассказчика исходного текста.

Ещё одним приёмом столкновения разных языковых регистров являются те моменты, когда Попов-комментатор из 1997 года дописывает и дополняет исходный текст 1974 года.

⁴²⁶ Полякова, Н.А. “Советские культурные локусы в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»”. Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, no. 1, 2010. С. 104.

⁴²⁷ Романовская О.Е. “Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»”. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 261.

⁴²⁸ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 19.

⁴²⁹ Там же, С. 15.

Композиционно это выглядит так: в тексте рассказа нужное место помечается номером сноски: «Пошли мы с товарищем на охоту. У него в стволе засел патрон (119)», а в комментариях соответствующая сноска начинается с запятой и содержит прямое дополнение: «(119), как чекист в кустах»⁴³⁰. Нейтральная по стилю и содержанию фраза из рассказа взрывается неожиданным дополнением-сравнением, которое по своему содержанию резко эмоционально. Иногда сноски следуют одна за другой, продолжая друг друга: «(508) Окошки–то не худо было бы Ивану Иванычу вымыть, хотя бы на Пасху, как это делает большинство “новых” и “старых” русских. А уж то, что он полы не мыл, – просто позор: ведь как приятно, ступая в натопленном доме по сохнувшим половицам в толстых шерстяных носках, сесть за стол и выпить чаю с бубликом, но (см. след. комментарий). (509) если, конечно, ты не опустился настолько, что у тебя и чашки–то чистой нету, как у того самого стилияги-молодожёна»⁴³¹. В некоторых частях комментария Попов-комментатор 1997 года прямо не соглашается с рассказчиком 1974 года, споря с ним или вставляя свои часто язвительные реплики относительно высказывания «литератора-самоучки»: «И, окончательно раскрасневшись от внезапно прихлынувшей дерзости, мучаясь и страшая неизвестности, он сделал свой первый гениальный ход (95) – (95) Пошлейший, мелкомасштабный, атеистический, надуманный, между нами говоря, ход, а вовсе не гениальный. Показывает скудоумие и желание автора чего-то там наворотить, вместо того чтобы просто писать что в голову придёт»⁴³² или «Вот и Иван Иваныч... Промахнулся (73) – (73) Потому что не туда целился»⁴³³. По мнению Е.Е. Бариновой, подобный тип комментариев намеренно мешает линейному восприятию текста: «Несмотря на наличие внутренних интертекстуальных связей, обеспечивающих некую цельность художественного материала, во многих случаях комментарии скорее нарушают ход повествования, сбивают с толку. Зачастую очевидна даже некая их бесполезность и авторская издевка»⁴³⁴. Таким образом, Попов не только дополняет исходный текст новыми смыслами, расширяя его дискурс и смысловое поле, но и сталкивает два настроения, два языковых стиля – нейтральный и обличающий, официальный и язвительный, – демонстрируя языковое разнообразие не только на лексическом и синтаксическом, но и на интонационном уровне. К примеру, количество предложений, начинающихся с союзов «и», «а» или «но», в корпусе комментариев значительно и заметно меньше, чем в исходном тексте, как и многоточий и

⁴³⁰ Там же, С. 119.

⁴³¹ Там же, С. 237.

⁴³² Там же, С. 90.

⁴³³ Там же, С. 83.

⁴³⁴ Баринова, Е.Е. «Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»». *Филология и человек*, no. 2, 2007. С. 102.

повторов, что, на контрасте с текстом 1974 года, придаёт автору комментариев интонацию более зрелого, опытного и бывалого рассказчика и писателя.

Фикциональные сноски как метод изучения прошлого

Важной, если не важнейшей смысловой частью романа Евгения Попова является его стремление к окончательному пониманию, даже некоторому «допониманию» прошлого, выяснению правды. В этом отражается и его рефлексия по поводу советской власти, и его отношение к цензуре и самоцензуре. Комментирование своего раннего текста, выступающего в качестве типичного примера советской литературы того времени, становится не только возможностью наглядно продемонстрировать примеры цензуры и самоцензуры, но и даёт повод поговорить о самой советской эпохе. К примеру, встречая в рассказе слова «Бог», «Господи», в комментариях писатель рассуждает о советской цензуре и своём отношении к цензурированным темам: «Раньше это слово велено было писать с маленькой буквы, я и писал. А сейчас уже не могу»⁴³⁵. Кроме того, Попов-комментатор говорит о типичных для литературы того времени рекомендациях, которые он получал из вышестоящих органов, характеризуя тем самым «официальную» советскую литературу: «Слова “в стране” я в рукописи зачеркнул тоже везде, чтоб не пришили обобщение “всё ещё имеющихся временами недостатков”»⁴³⁶, «Слово “говно” тогда было запрещено в печати (по случаю тоталитаризма)»⁴³⁷. Попов-комментатор часто весьма критичен к своему раннему рассказу, иронично высмеивая многие фразы и обороты. Так, в комментариях 8, 22, 31, 32, 40, 51, 53, 444, он признаётся во вранье и самоцензуре из-за желания быть опубликованным и страха быть обвинённым в «антисоветчине»: «Слово “депутат” я в рукописи 1974 года зачеркнул, преувеличенно струсив обвинений в “антисоветчине”»⁴³⁸; «Всё врал, печататься хотелось»⁴³⁹; «Как же она отпустит, когда под видом Иван Иваныча я практически самого себя описывал. А-а, вот почему я всё время настаивал на том, что плохо его знаю. Опять же чтобы следы замести. Трус и предатель самого себя (обвинение в духе эстетики и этики 60-х)»⁴⁴⁰. Впрочем, Попов-комментатор не всегда винит собственную трусость и малодушие, прямо говоря об угрозах со стороны органов власти: «Ага, заговорил бы я вам в 1974-м честно, после того как мне в очередной раз преподали уроки правильного поведения творческого лица в тоталитарной державе!»⁴⁴¹.

⁴³⁵ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 82.

⁴³⁶ Там же, С. 78.

⁴³⁷ Там же, С. 86.

⁴³⁸ Там же, С. 66.

⁴³⁹ Там же, С. 70.

⁴⁴⁰ Там же, С. 73.

⁴⁴¹ Там же, С. 68.

Восстанавливая те или иные фрагменты, изъятые из первоначального варианта рукописи, указывая на её неточности, Попов, таким образом, достигает сразу двух целей. Во-первых, публикуя запрещённые ранее слова и фрагменты, он, пусть и спустя двадцать с лишним лет, побеждает цензуру, показывая, что она обречена на поражение и забвение перед лицом времени и свободы. Во-вторых, само запрещение этих фрагментов советской цензурой характеризует советский строй: запрещают то, чего боятся, что считают вредным для коммунистического режима. Публикуя эти фрагменты сейчас, Попов выставляет на всеобщее обозрение то, что советская власть старалась замолчать, скрыть, запретить.

Вместе с тем, Попов строг не только к советскому строю, но и себе самому. Помимо упрёков в свой адрес в канцеляризме, вранье и трусости, Попов указывает на саму «советчину», которой пропитан его ранний рассказ: «Штамп на штампе! Всё пропитано СОВЕТЧИНОЙ, а ведь казалось, что я – гордый, независимый»⁴⁴². Здесь автор рефлексировал уже не над эпохой или языком той или иной социальной группы, а над собственной личностью. На наглядном примере увидев, какое большое влияние оказывала на него советская действительность, Попов ужасается этому, в нём происходит переоценка прошлого себя («а ведь казалось, что я – гордый, независимый, всё понимаю, веду автономное существование»). В этом смысле подобные сноски Попова, сознательно или бессознательно, ведут свою природу от сносок французского писателя XVIII-XIX веков Франсуа Рене де Шатобриана, о котором шла речь во второй главе. Как пишет В. Мильчина, Шатобриан прошёл путь от скептика до правоверного христианина, и эта трансформация прямо отразилась в его творчестве: писатель взял свою первую книгу, «Опыт о революциях», и в 1826 году переиздал её, не изменив в ней ни слова, но снабдив её примечаниями, в которых он то оправдывает свою прежнюю позицию, то опровергает себя прежнего. Так он ответил своим идеологическим оппонентам, которые начали ставить ему в вину вольнодумный ранний «Опыт» и упрекали в неискренности, лицемерии и переменчивости⁴⁴³. У Попова не было цели ответить своим критикам, однако, как и Шатобриану, ему было важно взглянуть на свой прошлый опыт сквозь новую призму по прошествии многих лет. Обращаясь к своему старому тексту, Попов обращается и к своей собственной личности, познаёт её неизведанные доселе стороны. Подобно тому, как Шатобриан в примечании поражает его самоуверенность себя молодого, не основанная, как пишет французский автор, ни на чём существенном («Какая уверенность! только молодость может здесь служить извинением. Новые истины о человеке! – стоило сначала понять, кем был я

⁴⁴² Там же, С. 163.

⁴⁴³ Мильчина, В.А. «Культура примечаний: князь Пётр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана». Шаги/Steps, vol. 6, no. 3, 2020. С. 126.

сам»), Попов, также анализируя свой ранний рассказ, удивляется тому, каким гордым и независимым считал себя, в то время как в действительности лишь выдавал советские штампы. Работа с опытом прошлого у Попова идёт через попытку иначе, под новым углом взглянуть на используемую лексику: то, что казалось выражением собственной независимости, уникальности, в современном восприятии выглядит «советчиной» и стилем, полным языковых клише. А абсурдные языковые обороты и клише (абсурдное и оксюморонное клише «борьба за мир», которое в романе высмеивается несколько раз) иллюстрируют для Попова абсурдность правящего класса и самой жизни при советском строе. Таким образом Попов не только разрушает миф о себе как о молодом, независимом литераторе, но и снова даёт отрицательную характеристику штампам и канцеляритам, которые напрямую связывает с советским режимом: «Советский “канцелярит”, язык, на котором изъяснялись образованные “совки”. Корней Чуковский, улучив момент, реализовал свою неприязнь к советской власти, обрушившись на “канцелярит”, не достойный “строителя коммунизма”. Однако на другом языке власть тогда разговаривать не умела, иначе это была бы совсем другая власть»⁴⁴⁴.

Ещё одним примером подобной рефлексии над своим прошлым, в частности прошлым своей семьи, проделанной в схожей литературной форме, может служить «Исправленное издание. Приложение к роману „Harmonia caelestis”» Петера Эстерхази, в котором рассказчик, ознакомившись с архивными документами венгерских спецслужб, в которых шла речь о его отце, обнаруживает, что отец, который был примером и образцом для рассказчика, на деле был завербован органами госбезопасности и писал доносы. Хотя и являясь «приложением» к «Небесной гармонии», исправленное издание по выражению Ю.П. Гусева «не дополняет, а перечеркивает, – настолько подчёркнуто деловое, бескрылое название этого “приложения”, да и весь тон его контрастируют с “Небесной гармонией”, с её веселой искрометностью»⁴⁴⁵. Известно, что Попов был знаком⁴⁴⁶ с творчеством Эстерхази (хотя «Небесная гармония» и вышла позже «Подлинной истории...»), а потому мог наблюдать пример рефлексии над прошлым через использование фикциональных сносок и фикциональных послетекстовых примечаний в «Производственном романе».

Слова, которые Попов использует при выражении своей оценки коммунистического, советского режима, весьма характерны, красноречивы и однозначно показательны слова: «Мысль у меня

⁴⁴⁴ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 131.

⁴⁴⁵ Гусев, Ю.П. “Аристократия и национальная история. Последние романы Петера Эстерхази”. Память vs история. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, no. 1, 2018. С. 89.

⁴⁴⁶ Кабаков, А.А., Попов Е.А. Аксенов. Москва: АСТ, 2011. С. 168.

тогда была одна, чтоб скорей подошли красные, которые мешают всем жить, суки рваные!» в 15 комментариях, «проклятые коммуныки» в 45 и 151 комментариях, «черти» – в 146-ом. Отрицательно Попов относится и к «официальной» советской литературе, утверждая, что ему «любой графоман куда приятнее, чем отдельный член бывшего СП СССР, особенно если не простой коммунист, а парткомыч»⁴⁴⁷, а самих членов Союза писателей иронично называя «совписами» (сокращение от словосочетания «советский писатель»). Доставалось и самому СССР – власть того режима Попов называет «идиотской», а страну – «лживой». В этих пассажах Попов вновь меняет образ: здесь он обличитель, памфлетист, ярый антикоммунист и противник тоталитаризма – от постмодернистской иронии и смеха не осталось и следа, а менять эти образы мгновенно и без ущерба общему художественному замыслу ему помогают именно фикциональные сноски.

Внутренняя работа с собственным жизненным опытом у Попова затрагивает и рефлексию на тему собственной семьи. Мы помним, что имеем дело не с самим Поповым, а с авторской маской, фикциональным образом, который копирует все или почти все характеристики Попова реального – от полного совпадения имени и фамилии до биографических черт: родной город, образование, сфера деятельности, литературная карьера. В силу этого совпадения создаётся своего рода литературная игра: Попов комментирует жизнь созданного им литературного персонажа, за которым в то же время скрывается он сам. Тем же приёмом пользуется и Галковский в своём романе, создавая авторское альтер эго, Одинокова. Таким образом писатель может достичь двух целей: провести искреннюю рефлексию над своим прошлым, не ставя под удар конфиденциальность своей реальной биографии, ссылаясь в нужном случае на фикциональность художественного произведения. Как мы сейчас увидим, это бывает особенно кстати при разговоре на самые личные и болезненные темы: разговоре о матери и отце.

Фигуре отца посвящены несколько примечаний, одно из которых рисует безрадостную картину: «Мой папаша был пьяница, коммунист, МВДшник и умер, когда мне едва-едва исполнилось пятнадцать лет»⁴⁴⁸. Попов вспоминает непростые взаимоотношения с отцом и говорит о том, как работа отца отражалась на его жизни: «я однажды ударил своего пьяного отца палкой по голове, отчего эта голова мгновенно облилась кровью»⁴⁴⁹, «Мой отец начал свою карьеру, будучи профессиональным футболистом команды “Динамо”, а закончил её в качестве майора МВД и несостоявшегося подполковника, из-за чего одна моя любимая женщина в пьяном виде однажды

⁴⁴⁷ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 82.

⁴⁴⁸ Там же, С. 72.

⁴⁴⁹ Там же, С. 104-105.

упрекнула меня, что я – сын палача»⁴⁵⁰. Вспоминая это именно в комментариях, Попов как бы встраивает отца в исследуемый им контекст, делает его предметом исследования, неотъемлемой частью советской эпохи. Однако по прошествии времени, оглядываясь на свою прожитую жизнь и рефлексируя над своим прошлым, Попов приходит к тому, чтобы простить отца и самому попросить у него прощения («Господи, прости меня грешного! Я совершенно искренне, на коленях, прошу прощения у Господа и покойного отца»⁴⁵¹), так как «другого отца у меня нет». Комментирование своей ранней повести как повод для рефлексии о своей жизни Попов использует и для извинений перед другими субъектами: у русского народа в примечании 617, у «ЯКОБЫ РЕАЛЬНЫХ» лиц, которых упоминает в своём сочинении, в примечании 831 и у своей жены Светланы в примечании 818. Примечательны также многочисленные обращения к Богу «Прости, Господи!» в сносках 171, 189, 519, 699. В 538 комментарии Попов сам прощает свою классную руководительницу тётю Котю, испортившую ему школьную характеристику, «с которой в пору было в говночисты поступать, а не в институт». Таким образом, жанр романа-комментария выступает в качестве инструмента для саморефлексии, которым пользуются все авторы, творившие в этом жанре: Набоков, который вплёл в ткань своего романа мотив тоски по утерянной родине, Галковский, глубоко погрузившийся в изучение роли отца в своей жизни, и Веллер, рассуждавший о своём опыте эмиграции.

В то же время, если об отце автор-комментатор говорит весьма открыто, то каждый раз, когда речь заходит о матери, он наотрез отказывается от комментариев, прибегая к так называемому минус-приёму. В одной части рассказа Иван Иваныч вспоминает детство, свою маму, её шёлковое платье и заколку-гребень в седых волосах и тут же вспоминает момент похорон: «Комья мерзлые о крышку гроба стучат, и пар вырывается изо рта, и больно, и пенье медных невыносимое, и лица сочувствующие – невыносимые». Все сноски в этом отрывке, касающиеся матери (515, 520-523), одинаковы и состоят лишь из одного слова: «Некомментируемо». В 524 сноске автор поясняет эту скрытность: «Всё, всё здесь некомментируемо. Всё – тайна. А вы как думали, автор до изнанки станет выворачиваться и комментировать всё “до конца”? Шиш вам!»⁴⁵². В определённой степени, подобное замалчивание также можно назвать актом самоцензуры, однако здесь существует важное отличие. Отказ от слова «депутат» в рукописи 1974 года было мотивировано страхом быть обвинённым в «антисоветчине», в то время как нежелание делиться с читателями и всем миром эмоционально тяжёлыми воспоминаниями о матери может объясняться выстраиванием чётких

⁴⁵⁰ Там же, С. 71.

⁴⁵¹ Там же, С. 105.

⁴⁵² Там же, С. 241.

личных границ того, о чём он хочет рассказывать читателям, а о чём – нет. Возможность подобного выбора, в свою очередь, может в очередной раз демонстрировать и подчёркивать появившуюся свободу автора – теперь он сам решает, что останется в финальной версии текста, а что – нет, и причины того или иного решения диктуются свободной волей автора, а не страхом перед некоторым репрессивно-карательным государственным институтом.

На основании вышесказанного можно сделать несколько выводов. Во-первых, утрату матери автор воспринимает гораздо тяжелее, чем смерть отца. С матерью, в отличие от отца, у автора связаны исключительно нежные, счастливые воспоминания. Это отчётливо видно в комментариях: в другой части рассказа Иван Иванович под влиянием наркотиков видит образ покойной мамы и погибшего под городом Берлином отца. Сноска, отсылающая к фигуре матери, вновь состоит из слова «Некомментируемо», а фигура отца получает развитие в соответствующем комментарии в виде цитаты песни «с забытым названием» о смерти отца под Берлином, после чего автор примечания говорит: «И не знаю, как там у Ивана Ивановича, а мой отец погиб от водки, коньяка и советской власти»⁴⁵³. После этого резко переходит на другую тему и рассказывает о своих проблемах с заиканием в школе, таким образом демонстрируя совершенно иное отношение к фигуре отца, в отличие от фигуры матери. Во-вторых, как мы уже цитировали, автор утверждает, что не намерен комментировать всё «до конца», сохраняя ту самую конфиденциальность. В отличие от отца, мама не становится объектом исследования, не встроена в контекст тоталитарного коммунистического режима, а остаётся личным воспоминанием автора. Важно отметить, что это не обычный пропуск или сокращения, о которых автор говорит во вступлении к журнальной версии романа, опубликованной в шестом номере «Знамени» за 1998 год: «К сожалению, готовя журнальную версию романа, я был вынужден сократить его почти на треть: ведь журнал “Знамя” не резиновый [...] сокращения в комментариях, обозначенные [...], сделаны лично мною, а не редакцией или, упаси Бог, цензурой». Эти сокращения были восстановлены при публикации книги в издательстве «Вагриус» в 2001 году, где все 888 примечаний даны без купюр. Версию самого автора, опубликованную в журнальном варианте, о том, что «общее количество комментариев 888 сохранено для удобства грядущего чтения книжного текста», можно отринуть – с тем же успехом можно было бы сохранить 887 или 889 примечаний. Для Попова важно именно число 888 как символ знака бесконечности. О том, что роман-комментарий и комментирование как таковое могут при желании продолжаться бесконечно в своих произведениях говорит и Д. Галковский, и М. Веллер.

⁴⁵³ Там же, С. 262.

Протест фикционального комментария против авторитаризма линейного текста

Продолжая тему противостояния романа-комментария и тоталитаризма, необходимо отметить, что с помощью гипертекстуальной системы развернутых комментариев Попов борется и с тотальной властью линейного текста. Мы уже выявили отношение писателя к советскому тоталитарному режиму, проследив это на лексическом и смысловом уровнях текста, однако сама структура романа и его организация как бы протестует против авторитаризма текста и его тотального давления на читателя. Ввиду того, что, по Кундере, от романа тоталитарный политический режим требует «утверждения заранее определённых истин, что в корне противоречит его [романа] природе»⁴⁵⁴, разумно было бы предположить, что роман будет этому сопротивляться.

Одной из особенностей романа-комментария, как любого нелинейного романа, заключается в том, что он своей структурой противостоит авторитарной линейности текста: роман-комментарий можно читать нелинейно, свободно перемещаясь внутри пространства текста. С. Орбий, анализируя роман-комментарий Д. Галковского «Бесконечный тупик», также указывал на это свойство в контексте борьбы этого жанра с авторитарностью линейного чтения, предполагая, что истоки неприятия могут лежать в осознании автором линейности и необратимости как авторитарности, последовательного подавления свободного, непредвзятого развития мысли по всем идеологическим векторам⁴⁵⁵. В изучаемых нами романах-комментариях эта идея получает дополнительное, несколько иное развитие. В случае с романом Галковского она накладывается на тезис писателя о фрагментарности, расщеплённости русского сознания, подходить к изображению которого и осознать которое возможно лишь поступаясь к нему одновременно с разных сторон. В случае же романа Попова противостояние авторитаризму линейного текста связывается с неприятием тоталитаризма как политической системы, а потому выбор нелинейной формы повествования, отказ от предсказуемости, разнообразие и вариативность читательских стратегий, постмодернистская природа текста противостоит «официальной» советской литературе и советскому режиму в целом как субъекту, эту номенклатурную литературу породившему.

⁴⁵⁴ Kundera, Milan. *Art of the Novel*. New York: Grove Press, 1988. С. 8.

⁴⁵⁵ Орбий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 186.

Сам Попов подчёркивал, что его произведение является для него неким итогом и двадцатого века, и тысячелетия: «это своего рода энциклопедия той жизни, но и не только той»⁴⁵⁶. Важно отметить, что Попов составляет свою «энциклопедию» уже после распада СССР. Здесь уместно вспомнить мысль Кундеры о том, что тоталитаризм глубоко враждебен роману, а потому нам представляется весьма закономерным тот факт, что произведение Попова появляется после прекращения существования Советского Союза. Продолжая мысль Кундеры, можно сказать о том, что роман как жанр бунтует против тоталитаризма, что проявляется не только на поднимаемых в нём вопросах и темах, но и на структурной организации самого текста. Освоив многие инструменты оформления текста и нарратива, которые расцвели с развитием постмодернизма, литературный процесс в России пришёл к тому, что появление двух важнейших романов-комментариев произошло практически одновременно, с разницей в несколько лет.

О нескольких возможных читательских стратегиях применительно к роману Попова писали и другие исследователи. К примеру, Баринаева отмечает, что само событие рассказывания организует текст таким образом, что неизвестно, как его прочитают, в какой последовательности будут знакомиться с ситуациями и героями: «Либо предполагается последовательное линейное чтение, либо постоянное обращение к комментариям при чтении “Зелёных музыкантов”, либо постоянные возвращения из комментариев в претекст (ибо вспомнить или догадаться, что именно комментируется, практически невозможно)»⁴⁵⁷. Абашева, в свою очередь, обращает внимание на именную указатель персонажей, который, по словам Попова, составлен «исключительно для комфорта читателей во время их странствий по книге»⁴⁵⁸. Этим, по её мнению, как и вообще структурой книги, задаётся читательская установка, стратегия и маршрут чтения и предлагается несколько вариантов: читать текст и комментарии, книгу последовательно, по именному указателю⁴⁵⁹.

Организованный протест против прямолинейного понимания линейности литературного процесса, предлагавшегося советским официозным литературоведением, о котором писал Оробий, у Попова выражается предложением читателю самостоятельно выбрать, как читать текст: линейно или нелинейно. Схожую мысль высказывает Романовская: «Центральная тема произведения – противопоставление замкнутого, тоталитарного и догматичного начала свободно-

⁴⁵⁶ Попов, Е.А. Человек никогда не бывает счастлив / Евгений Попов; беседовал Е. Шкловский // «Дружба народов», no. 6, 1998. [Электронный ресурс] – URL: http://www.litkarta.ru/rus/dossier/chl/vk-nbv-schstl/view_print/ (дата обращения: 10.11.2023).

⁴⁵⁷ Баринаева, Е.Е. “Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’”». Филология и человек, no. 2, 2007. С. 108.

⁴⁵⁸ Попов, Е. А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001. С. 315.

⁴⁵⁹ Абашева, М.П. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Пермь: Издательство ПГПУ, 2001. С. 54.

творческому, открытому – находит свое воплощение в особенностях повествовательной структуры текста»⁴⁶⁰.

Интересно также, что для подведения итогов XX века и всего тысячелетия, автор выбирает именно роман о писателе. Его выбор не случаен: по выражению Абашевой, именно «эволюция романа о писателе как наиболее внятно выраженной модели писательского самосознания демонстрирует, кроме того, изменение не только внутрилитературной, но шире – культурной ситуации в целом»⁴⁶¹. Таким образом, посредством сложной системы послетекстовых комментариев, работающих одновременно на нескольких уровнях, но служащих одной цели, Попов на примере разбора и комментирования собственного литературного произведения, созданного в обстоятельствах того времени и испытавшего соответствующее влияние, даёт свою негативную оценку правившей номенклатуре, официальной пропаганде и Советской власти в целом. Помимо этого, таким образом автор рассуждает и об изменившемся статусе писателя в обществе. Если в XIX веке в России, во многом благодаря таким фигурам, как Л. Толстой и Ф. Достоевский, писатель ассоциировался чуть ли не с пророком (о чём прямо говорят одноимённые стихотворения А. Пушкина и М. Лермонтова), в XX веке в СССР членство в Союзе писателей не только давало определённые льготы и лавры, но и вообще позволяло работать писателем (вспомним тот самый суд над И. Бродским 1964 года и вопрос судьбы «А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?»⁴⁶²), то с постмодернистских позиций фигура писателя не только опускается до позиций обычного человека (что подчёркивается фигурой не только Ивана Ивановича, но и самого автора-рассказчика), но и полностью ниспровергается, унижается. Истоки этого явления прослеживаются и в модернистской литературе – достаточно вспомнить «Случай» Д. Хармса: «Писатель: Я писатель! Читатель: А по-моему, ты говно!»⁴⁶³.

Выше мы уже отмечали важную для романа-комментария установку «мир как текст», которая говорит в том числе и об особом способе интерпретации мира, о том, что человек смотрит на мир сквозь призму литературы, как на текст, чаще – как на художественный текст. Эта мысль близка идеям постструктурализма, один из главных теоретиков которого, Жан Деррида, в интервью О.Б. Вайнштейн утверждает «абсолютную тотальность текста»: «для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. Нет ничего вне текста: это означает, что текст не просто речевой акт»⁴⁶⁴.

⁴⁶⁰ Романовская О.Е. «Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история 'Зеленых музыкантов'»». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, no. 4, 2008. С. 264.

⁴⁶¹ Абашева, М.П. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Пермь: Издательство ПГПУ, 2001. С.56.

⁴⁶² Эткин, Е.Г. Процесс Иосифа Бродского. Лондон: Издательство «Overseas Publications Interchange», 1988, С. 61.

⁴⁶³ Хармс, Даниил. Полное собрание сочинений: Проза и сценки; Драматические произведения. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 1997. С. 342.

⁴⁶⁴ См. Вайнштейн, О.Б. Интервью с Ж. Деррида. Мировое древо, no. 1, 1992. pp. 73-80.

Именно об этом говорит и один из главных российских специалистов по постмодернизму И.П. Ильин: в своей работе «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» он подчёркивает, что история и общество могут быть прочитаны как текст, что позволяет нам рассматривать человеческую культуру в целом как единый гипер- или интертекст, который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появившегося текста⁴⁶⁵. Опираясь на Илью и изучая формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе, Романовская указывает на повышение уровня теоретической рефлексии как на одну из характеристик новой писательской личности: «современный писатель часто выступает как теоретик и критик собственного творчества, причем делает свои научные и критические изыскания частью художественного текста [...] Своеобразие [автолитературоведческих пассажей] в постмодернистском тексте определяется пародийным началом, переводящим повествование в иронический регистр»⁴⁶⁶. Всё это мы можем применить к роману-комментарию как к жанру при изучении его природы в целом и к произведению Попова в частности. Если вся жизнь человечества есть текст, а Россия выражается в литературе, то комментируя литературный текст, особенно столь характерный для эпохи, Попов комментирует саму жизнь России, в данном случае – определённый отрезок её исторического развития, – что делает роман-комментарий весьма подходящим по форме жанром для выражения авторской рефлексии.

Таким образом, произведение Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» является уникальным примером романа-комментария. Наследуя в своей структуре роману Набокова «Бледный огонь», многочисленные послетекстовые сноски, в несколько раз превышающие по объёму комментируемый текст, выстраиваются у Попова в гипертекстуальную систему, протестуя таким образом против авторитарности линейного текста. Сами сноски, в которых содержится большое количество актуальных на то время частушек, стишков, поговорок и анекдотов, служат в качестве инструмента личной борьбы автора с политическим тоталитаризмом коммунистического режима, развенчивая мифы о народе, навязанные советской пропагандой. Попов даёт бескомпромиссную оценку советской власти, а также отрицательно высказывается о цензуре и официальной литературе той эпохи. Поставив свой неопубликованный рассказ в фокус подробнейшего постмодернистского комментария, комментатор-рассказчик при помощи фикциональных комментариев вскрывает и высмеивает примеры самоцензуры, канцелярита, клишированности, присущие своему раннему литературному опыту. Комментируемый текст

⁴⁶⁵ См. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Издательство «Интрада», 1966.

⁴⁶⁶ Романовская, О.Е. “Формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе”. Известия Волгоградского государственного педагогического университета, no. 5, 2009. С. 209.

становится лишь поводом для автора поговорить о волнующих его вопросах, дать оценку ушедшей эпохе и фикциональные паратексты (предисловие, послетекстовые сноски и именной указатель) позволяют Попову спародировать энциклопедический стиль и научный стиль, самому скрываясь за авторской маской, характерной для всего творчества писателя.

«Бесконечный тупик» Д. Галковского

Важным художественным произведением в жанре романа-комментария, изучению которого будет посвящена следующая часть нашей диссертации, является книга Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик». Прежде чем перейти к рассмотрению её особенностей, нам представляется необходимым сказать несколько слов о том, на основе каких критериев «Бесконечный тупик» может являться художественным произведением вообще и романом-комментарием в частности.

Роман Галковского «Бесконечный тупик» состоит из четырёх частей: вступительной статьи «Закруглённый мир», исходного текста «Бесконечный тупик», 949 концевых сносок, так называемых «Примечаний к “Бесконечному тупику”», и именного указателя. Именно концевые примечания, объёмом в 700 больших страниц, составляют бóльшую часть всего произведения и зачастую подразумеваются, когда речь идёт о романе Галковского. Примечания разнятся в объёме: комментарий может состоять как из одной-двух фраз, так и из целого эссе небольшого размера на определённую тему. Каждое из примечаний содержит законченную мысль, а потому может восприниматься самостоятельно и вне его связи с исходным текстом. Неизменным остаётся лишь то, что каждое примечание обязательно отсылает либо к другому примечанию, либо к комментируемому тексту. На самостоятельность этих послетекстовых сносок указывает и тот факт, что при первом издании они публиковались без исходного текста, являясь таким образом комментарием к якобы «несуществующему» тексту. Сам Галковский во введении к первому изданию «Примечаний к “Бесконечному тупику”» отмечает, что «основной текст» не имеет самостоятельного значения, в силу чего был вынесен за рамки первых двух изданий. Фиктивным автором всего аппарата примечаний выступает некий Одинок, своеобразное альтер эго Галковского, его «личностное начало», к фигуре которого мы ещё вернёмся.

Примечания, по объёму сопоставимые с «Улиссом» Джеймса Джойса, крайне разнообразны по своей тематике, однако условно их можно разделить на две большие группы. Первый корпус комментариев посвящён изучению вопросов, связанных с русской литературой, философией и историей: примечания содержат комментарии автора к ключевым событиям и текстам русской культуры, а также его собственные философские взгляды и умозаключения. Среди самых часто упоминаемых фигур можно назвать В. Ленина, А. Чехова, Ф. Достоевского, центральной же фигурой выступает В. Розанов. Вторая группа примечаний состоит из детальной и бескомпромиссной саморефлексии Одинокова, его воспоминаний о детстве, юности и непростых отношениях со сверстниками. В этой группе примечаний центральным элементом становится отец Одинокова: в своих записях автор обращается к своему прошлому и пытается понять, какую

роль отец сыграл в его жизни и какое влияние он оказал. Интересно, что примечания первой группы изобилуют конкретными датами, цифрами, именами и фамилиями, в то время как примечания, связанные с личным опытом, подчеркнута общие и туманные. Мы не знаем ни имени отца и матери главного героя, ни дат рождений, ни даже времени, когда те или иные события происходили, довольствуясь размытыми временными рамками «советские времена». Подобно тому, как психика человека блокирует воспоминания, связанные с негативными эмоциями и опытом, у одиноковского прошлого нет имён, чисел и фактов – только воспоминания и рефлексия. В связи с предпринимаемой в романе попыткой рассказчика отразить свои сложные взаимоотношения с отцом стоит отметить влияние романа Галковского на роман венгерского постмодернистского писателя Петера Эстерхази, который в своём произведении *Harmonia caelestis* («Небесная гармония»), одной из главных тем которого также является фигура отца и диалог поколений, полностью приводит примечание 152, причём делает это без каких-либо ссылок и сносок, лишь в конце пассажа отмечая, что глаза его отца – «бесконечный тупик»⁴⁶⁷.

Однозначно определить жанр «Бесконечного тупика» представляется довольно трудной задачей. Сам Галковский во введении к первому изданию называет его философским романом. М. Адамович также склоняется к философскому началу произведения и утверждает, что «Истинный жанр “Бесконечного тупика” – сетевая философская эссеистика»⁴⁶⁸. И. Скоропанова, в свою очередь, в отношении «Бесконечного тупика» пишет о «лирико-постфилософском постмодернизме»⁴⁶⁹. В. Руднев также говорит о трудности определения жанра: «“Бесконечный тупик” чрезвычайно сложен по жанру – это и не автобиография, и не заметки на полях других произведений, и не классический постмодернистский пастиш (см. постмодернизм) – и в то же время и то, и другое, и третье»⁴⁷⁰.

Венгерский литературовед Й. Горетить в своей статье, посвящённой книге Галковского, также задаётся вопросом, считать ли этот текст философским трактатом или литературным произведением. С одной стороны, на принадлежность к жанру философского трактата указывает явное отсутствие сюжета, объём примечаний и их отношение к некоему короткому трактату явно философской направленности, а также тот факт, что текст Галковского посвящён вопросам, которые являлись главнейшими для русской философии на протяжении столетий. С другой

⁴⁶⁷ Esterházy Péter. *Harmonia caelestis*. Magvető, 2000. С. 138-139.

⁴⁶⁸ Адамович, М. Этот виртуальный мир Современная русская проза в Интернете: её особенности и проблемы. Новый мир, no. 4, 2000. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/4/etot-virtualnyj-mir.html (дата обращения: 10.11.2023).

⁴⁶⁹ Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 465.

⁴⁷⁰ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 33.

стороны, те же вопросы всегда занимали центральную роль и в русской литературе, а в пользу предположения о литературном произведении, по мнению венгерского исследователя, говорит наличие главного героя, «рассказчика», который ведет повествование от первого лица, а также тот факт, что «текст демонстративно строится из цитат разных произведений и ссылок на самого себя, поскольку значительная часть примечаний представляет собой примечания к примечаниям, а иногда – примечания к примечаниям на примечания»⁴⁷¹. На основе этого Горетить предлагает рассматривать роман Галковского как художественное произведение и причислять его к определённой литературной традиции, другими представителями которой являются книги «Или-или» С. Кьеркегора и «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Вывод о принадлежности «Бесконечного тупика» к романной форме можно сделать и основываясь на работах М. Бахтина, который писал, что на протяжении своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей: «Строясь в зоне контакта с незавершённым событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветлённую формой душевность исповеди, в крик души и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра»⁴⁷². Этот тезис о жанровой природе «Бесконечного тупика» представляется нам справедливым. Более того, проблема сюжета в романе Галковского не так однозначна, так как этот вопрос зависит от того, что, собственно, считать сюжетом. С.П. Оробий в своей монографии, посвящённой «Бесконечному тупику», предлагает иначе трактовать само понятие сюжета: «Конечно, сюжет “Бесконечного тупика” не может быть сведен к фабуле в смысле формалистов и Выготского, ведь мы не можем сколько-нибудь успешно разграничить в этом произведении сюжет и фабулу. Но проблема может быть решена на “микроуровне” сюжетики – на уровне понимания природы события этого произведения. Здесь также важно избежать путаницы, поскольку событие в “Бесконечном тупике” представляет собой не просто факт общественной или личной жизни; напротив, это скорее факт движения одиноковской мысли, очередной её “кульбит”, значимое смысловое смещение»⁴⁷³. Этот тезис очень важен для понимания романа Галковского – из цитаты Оробия мы можем сделать вывод, что «одинокская мысль» становится своеобразным

⁴⁷¹ Горетить, Йозеф. Образ Владимира Соловьёва в книге Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик». Sub Rosa Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005. 221.

⁴⁷² Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975. С. 475.

⁴⁷³ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 178.

действующим героем романа, за приключениями которой мы наблюдаем, перемещаясь от примечания к примечанию.

На литературность произведения указывают и сугубо художественные элементы и приёмы, которые не раз встречаются в «Бесконечном тупике». Это, к примеру, частое использование звукописи: «Книга, где жизнь меня смахивает смехом как крошки после ужина – “не нужен”»⁴⁷⁴, «Ведь засосёт меня, ворёнка, воронка вороного воронка и я погибну»⁴⁷⁵. Присутствует в романе и техника потока сознания, присущая модернистской литературе, которую Руднев характеризует как стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса или форму, имитирующую устную речь, внутренний монолог⁴⁷⁶: «Гениальный русский философ Соловьёв разработал, открыл, дал; светлые силы; прогресс; боролся; тяжкие испытания; пророк; спасибо; гигантский вклад, новая ступень; отповедь клеветникам; скромный-тихий-добрый; целая школа, титан, целая плеяда; беззащитный; цепляются за фалды; нет, не отдадим; сократовский лоб»⁴⁷⁷. Обращает на себя внимание и примечание 30, где Одинокое рассказывает, как группа неких начальников хочет отрезать ему руку и пришить её одному «уважаемому человеку», потому что «ему надо». Одинокое пытается доказать, что ему тоже нужна его рука, «в магазин ходить, сумку нести, а одной тяжело и потом две сумки может быть», но его «жалкие оправдания» быстро становятся очевидны окружающим и ему самому. Ему предлагают жаловаться, подавать апелляцию, и Одинокое пытается пробиться сквозь глухую стену бюрократии, чтобы отстоять то, что принадлежит ему по праву рождения. Этот художественный эпизод, легко вписывающийся в поэтику абсурдизма, и напоминающий произведения то ли Франца Кафки, то ли Даниила Хармса нужен Галковскому, чтобы показать разницу мышления и менталитета между «западным» и «русским» человеком, как он её понимает: «Этого растерянного ужаса западному человеку никогда не понять. Ведь он уверен, что он это он. И ему сама идея ДОКАЗАТЕЛЬСТВА себя просто не может прийти в голову»⁴⁷⁸. Эпизод этот, несмотря на его фантастичность и абсурдизм, подаётся в книге как эпизод из жизни Одинокоева, снова подводя нас к тезису о наличии фикционального начала в этой книге.

Таким образом, приведённые выше аргументы позволяют с уверенностью говорить о том, что перед нами всё же роман. Однако какие свойства указывают на его принадлежность к жанру

⁴⁷⁴ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 72.

⁴⁷⁵ Там же, С. 50.

⁴⁷⁶ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 227.

⁴⁷⁷ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 88.

⁴⁷⁸ Там же, С. 26.

романа-комментария? На наш взгляд, их несколько. Во-первых, в «Бесконечном тупике» реализована привычная структура романа-комментария: небольшой текст (эссе «Бесконечный тупик») сопровождается объёмным и подавляющим комментарием («Примечания к “Бесконечному тупику”»), выполненным в виде сносок и примечаний, которые, в свою очередь, связаны между собой. При этом текст организован таким образом, что читатель может самостоятельно выбирать, обращаться ли к примечанию или к примечанию к примечанию, погружаясь в эту воронку, или игнорировать ссылку и двигаться дальше по тексту. Ключевое жанрообразующее свойство романа-комментария как жанра, заключающееся в нелинейности повествования (и, как следствие, в нелинейности восприятия текста читателем) играет важную роль в произведении Галковского. Во-вторых, каждое из примечаний «Бесконечного тупика» самостоятельно, самодостаточно и может восприниматься независимо от других примечаний, и вместе с тем, будучи связано с другими примечаниями, выстраивается в организованную структуру (рис. 2, о котором речь пойдёт чуть ниже). Таким образом, примечание как элемент перестаёт выполнять в романе исключительно вспомогательные функции, становясь нарративным методом. В-третьих, как уже было сказано, в романе Галковского большое значение отводится теме рефлексии как относительно самого себя, так и тех или иных событий прошлого. Наконец, сильна и пародийная составляющая, наследующая роману Набокова «Бледный огонь», и уходящая корнями в XVIII век, к диссертации Рабенера. Последний тезис особенно важен в контексте разговора о «Бесконечном тупике», так как само явление пародии имеет важное значение для поэтики и смысла этого произведения: помимо нескольких пародийных пространств «Бесконечного тупика», о которых говорит Одиноков в 517 примечании, в 212 примечании он утверждает, «что пародия предшествовала серьёзному тексту, что, следовательно, пародия была серьёзнее основы и что вообще литературный процесс развивался в России “наоборот”»⁴⁷⁹, а в 940 примечании и вовсе называет себя «мыслящей пародией», так как в его жизни «нет цели – следовательно, она легко наполняется смыслом. А наиболее элементарный смысл того или иного явления – пародия»⁴⁸⁰. Таким образом, учитывая вышесказанное, мы можем говорить о произведении Галковского как о романе-комментарии.

По оценке Руднева, своеобразие «Бесконечного тупика» состоит в том, что в этом романе последовательно применены три основные риторические фигуры поэтики XX века: текст в тексте (комментарии Одинокова к собственным размышлениям); интертекст (коллаж цитат – скрытых и явных) и гипертекст (читать «Бесконечный тупик» можно по-разному – линейно, как он написан;

⁴⁷⁹ Там же, С. 139.

⁴⁸⁰ Там же, С. 659.

ориентируясь по номерам и страницам гипертекстовых отсылок; «тематически», как это делалось при фрагментарных журнальных публикациях романа)⁴⁸¹. Соглашаясь с Рудневым, в рамках нашей диссертации мы считаем необходимым несколько сузить круг тех ключевых особенностей романа, которые будут являться предметом нашего исследования. На наш взгляд, специфика «Бесконечного тупика» состоит в особенном стиле повествования и структуры романа, сложном и причудливом синтезе художественного и философского начала, а также в попытке Галковского через жанровые особенности романа-комментария изобразить тип русского национального мышления в литературной форме. Впрочем, в том или ином виде, текст в тексте, интертекст и гипертекст также попадут в поле нашего внимания.

Помимо этого, важно определиться и с тем, располагаем ли мы возможностью рассматривать «Бесконечный тупик» в качестве постмодернистского произведения. С одной стороны, на это указывает множество исследователей, среди которых уже упоминавшиеся Скоропанова и Руднев – последний называл «Бесконечный тупик» постмодернистской исповедью. В рамках российского постмодернизма роман Галковского изучает также уже упоминавшаяся Нефагина. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий в своём двухтомнике, посвящённом современной русской литературе, определяют положение «Бесконечного тупика» в координатах постмодернизма и постреализма⁴⁸². Этой устоявшейся точке зрения оппонирует Оробий, предлагая «определить степень обусловленности этого произведения характером развития предшествующей русской культуры, а не только ближайшего постмодернистского контекста»⁴⁸³. Кроме того, по его мнению, степень влияния философа В. Розанова на Галковского (о которой мы подробнее поговорим чуть ниже) гораздо сильнее, чем это предполагает постмодернистская эстетика: для этого направления не существует кумиров и авторитетов, указывающих автору верное направление мысли, в то время как для Галковского Розанов становится интеллектуальным авторитетом, смысловым центром его романа. В то же время, сам Одинокоев, говоря о Розанове, подчёркивает, что его целью не является подобного рода мифотворчество, а в примечании 940, хоть и говорит о том, что Розанов находится в центре, тут же оговаривается: «Не случайно в центре Розанов, хотя Розанов-то не открывает и не замыкает цепь. Он где-то посередине, где-то между низменной и вечной сущностью (будь то дьявольской или божественной). Но путь лежит именно к нему, ибо только в соотнесении с его “я” моя жизнь отчасти подлинна, отчасти серьёзна.

⁴⁸¹ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999. С. 33.

⁴⁸² См. Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная Русская Литература: 1950-1990 Годы. Москва: Издательский центр «Академия», 2003.

⁴⁸³ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 13.

Этот человек слишком хорошо чувствовал собственную неподлинность, собственную несерьёзность. Вообще неподлинность и несерьёзность русского человека. И человека вообще»⁴⁸⁴. Этим пассажем Одинокоев хоть и признает Розанова центром, но центром недостижимым, к которому нужно стремиться, но которого нельзя достичь – однако именно в процессе стремления к этому центру, в соотношении себя с ним проявляется подлинность жизни. Подобная амбивалентность, противоречивость, вкупе с постмодернистской формой романа позволяет нам рассматривать «Бесконечный тупик» не просто как художественное произведение, но как произведение постмодернистское.

Ввиду высокой интертекстуальности и литературоцентричности «Бесконечного тупика», разговор об этом произведении стоит начать с того, чтобы проследить линию тех писателей русской литературы, что в той или иной степени повлияли на Галковского и его роман. Это представляется важным как с точки зрения жанровых, структурных и нарративных особенностей изучаемого произведения, так и в свете того, что о некоторых писателях, важных с точки зрения выражения национального типа мышления, говорит сам Одинокоев. Как пишет Оробий, при всей художественной самостоятельности Галковского как писателя его творчество теснейшим образом связано с русской классической литературой: «Исследование функционирования традиций в “Бесконечном тупике”, при всей видимой пестроте картины (от набоковских реминисценций до сближений с розановским нарративом), на самом деле свидетельствует о чётких критериях авторского отбора. Такой отбор мотивируется как философскими взглядами, так и присущими Галковскому эстетическими вкусами»⁴⁸⁵. Внимательное изучение произведений тех авторов, что привели Галковского к выбору именно жанра романа-комментария для своего главного произведения, а также сравнение ключевых точек того или иного предшествующего текста с «Бесконечным тупиком» поможет нам приблизиться к разгадке этого романа.

Литературные предшественники «Бесконечного тупика» Галковского

В своей монографии Оробий выстраивает достаточно полный и подробный ряд авторов и текстов русской литературы, повлиявших на Галковского. Он начинает с «Жития протопопа Аввакума» как с произведения, «в котором не только формируется категория самостоятельного автора, но и создаётся особая точка зрения на мир»⁴⁸⁶. Действительно, этот памятник русской литературы

⁴⁸⁴ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 660.

⁴⁸⁵ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 15.

⁴⁸⁶ Там же, С. 19.

XVII века имеет важнейшее значение для русского литературного процесса, так как в нём фокус авторской рефлексии был впервые смещен с традиционных канонов религиозного сознания, присущих жанру жития, в пользу введения в повествование авторского «я». Следующими в списке Оробия идут «Философические письма» П.Я. Чаадаева и «Былое и думы» А.И. Герцена, которые рассматриваются в качестве примеров таких произведений, где «историческое плавно переходит в биографическую плоскость, включается в единое ассоциативное поле»⁴⁸⁷. Все эти особенности характерны и для романа Галковского, тематика которого балансирует между историческим и частным. Ещё одним писателем, повлиявшим на Галковского, называется А.И. Солженицын – с его творчеством «Бесконечный тупик» роднит как синтез исторического знания и художественного сознания, так и позиционирование русского языка как определяющего литературное сознание, пристальное отношение к русскому языку и его особенностям, скрытым смыслам, внимательность к некоторым словам, в которых, по мнению автора, проявляется особенность национального мышления. Помимо этого, в монографии обращается внимание на «Пушкинский дом» А. Битова, в частности, на значительную типологическую близость двух произведений и на послетекстовые комментарии, которые рассматриваются в качестве модернизации классического романа: «оба произведения, представляя собой рефлексивно ориентированный метатекст, доказывают необходимость принципиально нового взгляда на русскую культуру, который закономерно определяет и новые законы построения миромоделирующей структуры»⁴⁸⁸. Более того, в контексте важных для понимания «Бесконечного тупика» текстов, Оробий выходит за рамки русскоязычных произведений, обращаясь к модернистским произведениям XX века: таким авторам, как Джеймс Джойс, Роберт Музиль, Хорхе Луис Борхес и Милорад Павич.

О трёх оставшихся писателях – Ф. Достоевском, В. Розанове и В. Набокове – необходимо поговорить отдельно. Об их исключительной важности в исходном тексте пишет и сам Одинок: «Мне кажется, только три человека в достаточно полной степени воспроизвели, так сказать, “исихастский” характер нашей словесной культуры. Это Достоевский, Розанов и Набоков»⁴⁸⁹. Соглашаясь с выведенным Оробием подробным списком писателей, в той или иной степени повлиявших на появление «Бесконечного тупика», в рамках этой части данной главы мы считаем необходимым сосредоточиться именно на этих трёх обозначенных писателях. Причина этого намеренного ограничения заключается в том, что нашей задачей в этой главе в меньшей степени

⁴⁸⁷ Там же, С. 27.

⁴⁸⁸ Там же, 95.

⁴⁸⁹ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

является разговор об идеологии Галковского и в большей – изучение того, как и с какой целью Галковский пришёл к формату фикциональных примечаний.

Как уже было сказано выше, Галковский, выбирая форму романа-комментария, выстраивает нарратив через сложную систему примечаний, каждое из которых, будучи связано с другим примечанием, может, несмотря на это, восприниматься самостоятельно. Все события и явления – в истории России, в её литературе и искусстве – подаются через субъективную призму авторского альтер эго Одинокова, который, помимо рассуждений о философии и культуре, занимается и сугубо частными вопросами, например, рефлексией относительно собственного детства и сложных взаимоотношений с отцом. Следуя за нелинейным нарративом Одинокова, который постоянно спохватывается, отступая и возвращаясь к предыдущим примечаниям, идеям и мыслям, у читателя создается впечатление обрывочности, фрагментарности повествования, некоторой эссеистичности и дневниковости одиноковских заметок, а многие его примечания носят исповедальный характер. В свете этого, интерес для нас представляют творчество В. Розанова, Ф. Достоевского и В. Набокова.

«Опавшие листья» В. Розанова

Фигура русского философа рубежа XIX-XX веков В.В. Розанова играет центральную роль в произведении Галковского. Не будет преувеличением сказать, что Розанов является главным смысловым центром романа, так или иначе удерживая в своём гравитационном поле все остальные темы, вопросы и примечания. По выражению Оробия, для российского культурного сознания Розанов играет роль, аналогичную роли Ницше в западноевропейской культуре⁴⁹⁰. Философии Розанова и его фигуре посвящён исходный текст «Бесконечного тупика», а также, если опираться на именной указатель, 179 примечаний из 949 – это очень много, учитывая, что книга посвящена практически всей русской культуре и истории. Для сравнения, Ленину посвящено на 50 примечаний меньше, а Достоевский упоминается в 164 примечаниях. Сам Одинокov пишет в своих заметках, что «судьба Розанова это пример и опыт максимального осуществления русской личности и способ её существования в мире», а в самом Розанове, «в его идеальной актуализации национального опыта» видит разгадку и собственного «я». В многочисленных примечаниях автор обращается ко всему творческому наследию русского философа, однако центральным произведением становится книга «Опавшие листья»: «Меня

⁴⁹⁰ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 61.

Розанов благословил. До “Опавших листьев” мир разлетался. [...] И вот я прочёл Розанова и мир стал сжиматься. Стройно собираться в единое целое. Мне с самого начала чего-то не хватало, что-то от меня скрывали. И я понял – не хватало тебя, Розанов»⁴⁹¹. Кроме того, Одинокое не раз указывает на прямое влияние этой книги на «Бесконечный тупик»: «Подразумеваемый вариант 4 части – это сам Розанов, так что одна из целей книги – своеобразные пролегомены к Розанову, плавный переход от полного текста” к его полной разрушенности, от целого тома к рассыпанному вороху страничек, от “Закруглённого мира” к “Опавшим листьям”» и «вот я прочел “Опавшие листья”, в центре которых, в одном из центров, – болезнь и умирание близкого человека... Что же такое “Бесконечный тупик” (в целом)? Тот же ритм, те же темы»⁴⁹². В этой связи очевидно, что необходимо подробнее остановиться на розановском произведении.

«Опавшие листья» – книга В. Розанова в двух томах, которую можно охарактеризовать как сборник разрозненных текстов разного объёма лирико-философской направленности. В книге отсутствует единый замысел, общая тема или сюжет, а по разнообразию тематики и форме это скорее похоже на личный дневник или собрание заметок. Именно на жанровую форму «Опавших листьев» (с некоторыми добавлениями) ориентируется Галковский, создавая свой «Бесконечный тупик». Сам Розанов подчёркивал уникальность формы своего произведения: «Это несколько не “Дневник” и не “Мемуары” и не “раскаянное признание”»: именно и именно только “листья”, “опавшие”, “был” и “нет более”, жило и стало “отжившим”»⁴⁹³. О рассыпанности мысли в розановском произведении говорила и Зинаида Гиппиус, соратница Розанова по Религиозно-философским собраниям: «Это – то, что мы, каждый из нас, если думает, – не записывает, а если и запишет по привычке к перу, то или разорвёт, или, сам страшась перечесть, – запрячет подальше, навсегда»⁴⁹⁴. В книге Розанова рассуждения о национальных вопросах и политике, религии и литературе, философские размышления о жизни и смерти перемежаются с личными воспоминаниями о своём детстве и обсуждениями женской груди, цен на книги и рассказов о Шерлоке Холмсе.

В этой связи уместно снова обратиться к новаторскому для своего времени произведению Монтеня «Опыты». Тематика его многочисленных эссе, входящих в сборник, также весьма разнообразна: «О совести», «О страхе», «О воспитании детей», «Об обычае носить одежду», «О трёх самых выдающихся людях» – список можно продолжать. Однако, как подчёркивает

⁴⁹¹ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 397.

⁴⁹² Там же, С. 74.

⁴⁹³ Голлербах, Э. Ф. В.В. Розанов. Жизнь и Творчество. Санкт-Петербург: Издательство «Полярная звезда», 1922. С. 60-61.

⁴⁹⁴ Гиппиус, З.Н. Собрание сочинений. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916 гг. Москва: Издательство «Русская книга», 2003, С. 419.

Эпштейн, столь различные темы выступают не как самосущие и очень широкие понятия, к которым сводятся остальные, а как отдельные моменты в самоопределении той целостности, которую представляет собой сам автор, то есть Монтень⁴⁹⁵. Другими словами, поднимаемые вопросы важны для автора не сами по себе как таковые, но приобретают значение и актуализируются сквозь призму автора. Всё это справедливо и в случае с произведением Розанова до той степени, что само определение Монтеня своей книги («Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это — книга, неотделимая от своего автора»⁴⁹⁶) с абсолютной точностью может быть применена к «Опавшим листьям».

О жанровом сходстве двух произведений, жанровой преемственности одной книги от другой и влиянии «Опытов» на «Опавшие листья» и «Уединённое» начали говорить ещё при жизни Розанова. В 1912 году философ и публицист В. Кожевников писал в письме Розанову: «Но вот, в ваших саморазоблачениях наивность чувствуется, мне, по крайней мере. Думаю, в этом впечатлении едва ли ошибаюсь, потому что “Уединённое” напоминает мне моего старого любимца Монтэня. Если же с основанием напоминает, больше и говорить нечего: значит, — “с подлинным верно”!»⁴⁹⁷. Сам Розанов упоминает Монтеня в первом коробе «Опавших листьев», когда перечисляет великих литераторов Франции. Этим, однако, дело не ограничивается. На многочисленные аллюзии на французского классика у Розанова указывает Станислав Савицкий: «С первых же страниц его книги Монтень становится его собеседником. Начало “Уединённого” отсылает к предисловию Монтеня к “Опытам”. Как и Монтень, Розанов говорит о том, что пишет не в угоду читателю, а исключительно ради самого автора. Как и Монтень, Розанов дерзит читателю, отговаривая его читать книгу. Оба предисловия завершаются прощанием с читателем. В “Опытах” и “Уединённом” сложно не отметить отличия в риторике провокационного обращения к читателю, но отличия эти прежде всего говорят о необходимости обозначения связи между двумя книгами»⁴⁹⁸. Таким образом, факт явного влияния Монтеня на Розанова и, следовательно, на Галковского очевиден, чему ещё будут посвящены несколько строк данной диссертации.

Именно в силу жанровой специфики «Опавших листьев» становится довольно сложно провести границу между художественным и философским в этом произведении. Как пишет Оробий, своим появлением эта особенность обязана всему развитию русской философии, так как «русское

⁴⁹⁵ Эпштейн, М. Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005. С. 481.

⁴⁹⁶ Монтень, Мишель. Опыты. Москва: Издательство «Наука», 1979. С. 593.

⁴⁹⁷ Кожевников, В.А. Письма В. А. Кожевникова В. В. Розанову. Вестник русского христианского движения, no. 143, 1984, С. 87.

⁴⁹⁸ Савицкий, Станислав. “Розанов и Монтень: к постановке проблемы”. *Revue Des Études Slaves*, vol. 90, no. 4, 2019. С. 614.

мышление изначально было ориентировано на примирение и синтез разума, чувства, воли, науки, искусства, религии»⁴⁹⁹, что «определило и жанровую специфику, особенно на первых этапах, в форме свободной публицистики либо произведений художественной литературы, не требующих жёсткой категориальной и логической проработки проблемы и в то же время открывающих предельно широкие горизонты для философствования»⁵⁰⁰. Это позволило Розанову создать произведение, где рефлексия по поводу страха смерти может совмещаться с прямой атакой на своих литературных оппонентов, а нежные воспоминания о своей сестре Вере, скончавшейся от чахотки в 19 лет, – с афористичными характеристиками религий: «Боль мира победила радость мира – вот христианство. И мечтается вернуться к радости. Вот тревоги язычества»⁵⁰¹. Андрей Синявский, сравнивавший мышление Розанова с многоветвистым деревом, которое даёт побеги сразу в несколько сторон, писал о том, что Розанов своим произведением не заявлял какую-то единую систему мыслей, но изображал уникальный образ мышления, «самый процесс мысли»⁵⁰². Как писал сам Розанов, «таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в “Опав. Лист.” я дал в сущности “всега себя”»⁵⁰³.

Именно эта розановская идея выражения собственного сознания и мышления в литературной форме играет важнейшую роль для Галковского. Дискурс Розанова для Галковского, его обрывистость, противоречивость является наглядной иллюстрацией русского национального мышления, проявленного в высшей форме: «Розановщина – искусство жить по-русски. Стержень русского быта, стержень новой культуры. Если Пушкин придал возможность русской литературы, то Розанов придал возможность Русской философии. [...] Розанов смог соединить русский логос и русскую жизнь». Более того, посредством записей Одинокова, Галковский как бы развивает, разворачивает розановский дискурс, делая это как с позиции содержания, так и с позиции формы: «Розанов дал Домострой XX века. Правда, ему было неинтересно его развивать – чувствовал ненужность. Тогда. А вот я подниму». Другими словами, Одинокоев намеревается «продолжить» Розанова, договорить в своём произведении те мысли философа, развитие которых тому показалось ненужным, причем комментатор берёт на себя ответственность не только додумать за Розанова, но и не согласиться с ним, попытаться опровергнуть его.

Рассмотрим несколько примеров. Очень часто то или иное примечание строится по следующему принципу. Сначала Одинокоев заявляет «Розанов писал», далее следует цитата философа, после

⁴⁹⁹ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 60.

⁵⁰⁰ Там же.

⁵⁰¹ Розанов, В. В. Уединенное. Том 2. Москва: Издательство «Правда», 1990. С. 370.

⁵⁰² Синявский, А. «Опавшие Листья» В.В. Розанова. Париж: Издательство «Синтаксис», 1982. С. 6.

⁵⁰³ Голлербах, Э. Ф. В.В. Розанов. Жизнь и Творчество. Санкт-Петербург: Издательство «Полярная звезда», 1922. С. 59.

чего идут комментарии самого Одинокова, часто содержащие провокативные выводы. Такую структуру можно встретить 17 раз в исходном тексте, а также в двадцать одном примечании (№8, 17, 101, 145, 187, 237, 267, 269, 283, 336, 355, 480, 507, 521, 572, 593, 629, 731, 791, 858, 895). В каких-то из этих примечаний Одинокоев прямо продолжает мысль философа: «Розанов писал: “Человек достоин только жалости”. Да. Но достоин. У него есть свое достоинство. Он достоин жалости и сострадания, достоин любви»⁵⁰⁴. Или: «Розанов писал: “Русские в странном обольщении утверждали, что они ‘и восточный и западный народ’ ...тогда как мы ‘и не восточный и не западный народ’, а просто ерунда – ерунда с искусством...”. Наверное, так и есть. Запад и Восток перехлестнулись в России и нейтрализовались. Получилась странная молчаливая цивилизация»⁵⁰⁵. В других примечаниях Одинокоев дополняет Розанова: «Розанов писал: “Все они, русские философы до Соловьёва, были как бы отделами энциклопедического словаря по предмету философии, без всякого интереса и без всякого решительного взгляда на что бы то ни было. Соловьёв, можно сказать, разбил эту собирательную и бездушную энциклопедию и заменил её правильной и единоличной книгой, местами даже книгой страстной”. Всё это верно, но, кажется, следует сделать одно дополнение. Собственно, Соловьёв, разбив собирательную энциклопедию, заменил её энциклопедией “правильной и единоличной”»⁵⁰⁶. Ещё в одном месте Одинокоев рассуждает о фигуре Флоренского и, в качестве подкрепления своего аргумента, вновь прибегает к цитированию Розанова – даже, казалось бы, там, где о Розанове изначально и речи не шло⁵⁰⁷. Таким образом, Розанов насквозь пронизывает весь «Бесконечный тупик», поистине становясь неким смысловым якорем, общим знаменателем, с которым Одинокоев постоянно сверяется, который удерживает исходный текст и большинство примечаний вокруг себя. С точки зрения формы произведение Галковского также испытало влияние «Опавших листьев»: «Бесконечный тупик», как и книга Розанова, не имеет общего сюжета в привычном его понимании и постоянно переключается с темы на тему, колеблясь от рассуждений о политике и литературе до частных тем и лирических наблюдений. К примеру, в 333 примечании Одинокоев вспоминает, как его дядя заставлял его выпивать каждое утро пакет прокисшего молока. Уже в следующем примечании он разбирает эпоху московских процессов (1936-1938 гг), а в 335 примечании анализирует психологизм романа Набокова «Камера обскура».

⁵⁰⁴ Галковский, Д.Е. «Закруглённый мир». [Электронный ресурс] – URL:<http://samisdat.com/3/316-bt-v.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵⁰⁵ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵⁰⁶ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 426-427.

⁵⁰⁷ Там же, С. 566-567.

Это кажется весьма бессистемным набором мыслей и тем, однако система здесь присутствует. Розановский тип мышления, который Одинокое считал высшим воплощением русского национального мышления, а самого Розанова – нервной системой этого мира, уже сравнивался Синявским с многоветвистым деревом. Вместе со вторым изданием «Бесконечного тупика» 1998 года был опубликован вкладыш-схема взаимосвязанной системы примечаний, который тоже изображён в виде дерева (рис. 2). Таким образом, именно через роман-комментарий Галковский, примечаниями Одинокое, воплощает розановское мышление как мышление человека, которого Одинокое называет единственным чисто русским философом, заложившим фундамент национального мышления и создавшим благодаря этому прекрасную возможность для ещё одной трансформации русского сознания. Герой «Бесконечного тупика» заимствует у Розанова сам принцип мышления: способность оправдать в тексте чуть ли ни любой тематический пласт реальности, и обыграть с точки зрения личного опыта, литературы и философии. Однако Одинокое не просто адаптирует розановский метод, но развивает его, так как его цель – приспособить свой внутренний мир для восприятия другими. Поэтому «Бесконечный тупик» в сравнении с «Опавшими листьями» – намного более организованный текст, который полностью остается в рамках художественного дискурса: «Можно было бы пойти по пути Розанова и просто мыслить свободными афоризмами, но говорить рассыпающимися словами о рассыпанном царстве розановской прозы бессмысленно», поэтому «в отличие от Розанова миф Одинокое гораздо более порождён, то есть более приемлем и адаптирован к восприятию»⁵⁰⁸. Адаптировать собственный миф для читательского восприятия Одинокое удаётся через введение в дискурс своего романа ещё двух русских писателей: Ф. Достоевского и В. Набокова.

«Записки из подполья» и «Дневник писателя» Ф. Достоевского

Важным русским писателем, одинаково сильно повлиявшим и на Розанова, и на Галковского, является Ф.М. Достоевский. По словам биографа Розанова, Э. Голлербаха, «Дневник писателя», наряду с Библией, был настольной книгой философа⁵⁰⁹. Розанов посвятил Достоевскому литературоведческую работу «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского», много рассуждал о нем в своих произведениях. О влиянии Достоевского на Розанова пишет и Синявский, отмечая небрежность слога обоих: «говоря о небрежностях розановского слога, о неприбранности его стиля или о розановской бесформенности, необходимо помнить, что это

⁵⁰⁸ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-r.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵⁰⁹ Голлербах, Э. Ф. В.В. Розанов. Жизнь и Творчество. Санкт-Петербург: Издательство «Полярная звезда», 1922. С. 81.

особого рода художественная манера, а не просто неумение гладко и правильно писать. В русской литературе к нарочито утрированной неряшливости стиля как к осознанному литературному приёму часто прибегал Достоевский. И в этом отношении Розанов опять-таки допустимо назвать последователем Достоевского. [...] Розанову тоже очень часто становится “не до слога”. Но это мотивировано по-другому, нежели у Достоевского: крайней интимностью, бесцеремонностью и домашностью разговора. А также – необходимостью схватить “мимолетное” и сделать мгновенную запись, перенося на бумагу всё как есть, со всеми огрехами. Если бы Розанов прихорашивал свои записи, у нас пропало бы ощущение их удивительной подлинности...»⁵¹⁰. Рассуждая же о влиянии Достоевского на Галковского, Оробий пишет, что «опыт Достоевского для автора “Бесконечного тупика” – это опыт обретения оптимального способа артикуляции национального сознания, опыт обретения философского языка»⁵¹¹. Творчество Достоевского, особенно поздние его романы, оказали прямое влияние как на русскую философию XX века, так и на развитие европейской философии (экзистенциализм). В этой связи становится понятно, почему именно этот автор повлиял на творчество Розанова и Галковского. Связь станет наиболее очевидной, если внимательно рассмотреть стиль и манеру письма Достоевского и Галковского. Как пишет Скоропанова, «философствование [...] нередко приобретает у Одинокова характер фиглярства, юродствования – это способ ускользнуть от непререкаемости, назойливого учительства, подвергнуть сомнению собственные суждения. Более всего в данном отношении герой напоминает “подпольного человека” Достоевского, кривляние и самоуничижение которого неотделимы от издевательства над абстрактно-рационалистическими и радикалистскими социальными проектами “осчастливливания” человечества»⁵¹². Именно «Записки из подполья» становятся главным произведением Достоевского, повлиявшим на композиционную основу повествования «Бесконечного тупика». В обоих произведениях раскрытие личностей главных персонажей происходит через монолог, или, по терминологии Одинокова, «выговаривание»: «В русской культуре есть дар молчания, но нет дара умолчания. Русский человек не может вовремя остановиться и начинает выговариваться. Этот процесс выговаривания блестяще изображён в “Записках из подполья”». Утверждая, что именно «в Достоевском сказался, выразился русский тип мышления», Одинокоев, для передачи динамики русского мышления в своей книге, также прибегает к этому методу «выговаривания».

⁵¹⁰ Синявский, А. «Опавшие Листья» В.В. Розанова. Париж: Издательство «Синтаксис», 1982. С. 193.

⁵¹¹ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 39.

⁵¹² Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 453-454.

Сходств между речью Человека из подполья и Одинокова несколько. Во-первых, это фокус на собственном «я» повествователя (Ср: «А впрочем: о чём может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе» – у Достоевского⁵¹³, и «Я говорю только о себе. Не о России, не о Розанове, а только о себе» – у Галковского⁵¹⁴), необходимости в некоем потенциальном собеседнике для полноценного выражения собственной позиции и о символике ключевых образов подполья и тупика. Главным же, в связи с литературным наследованием, на наш взгляд, является сама манера языка, воплощающая, иллюстрирующая русский тип мышления: «судорожный, прерывистый, и одновременно тягучий, с бесконечными оговорками, спохватываниями»⁵¹⁵. М. Бахтин писал, что «“Человек из подполья” ведёт такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведёт и с другим. [...] Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена»⁵¹⁶. Те же слова могут быть применены и к Одинокovu. Однако важно и другое. Именно это свойство иллюстрирует Галковский, прибегая к форме романа-комментария. Благодаря сложной системе взаимосвязанных примечаний, постоянных возвращений, ссылок вперёд и назад по тексту создается впечатление, что Одинокov, воплощающий русское национальное мышление, физически не способен закончить говорить, поставить точку, завершить мысль «как в отдельных моментах, так и в целом». Проецируя приведённые выше слова Бахтина на произведение Галковского, было бы вполне справедливо сказать о «Бесконечном тупике» то же самое: это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Рассмотрим лишь два примера. В 912 примечании Одинокov рассуждает о себе: «Катастрофа “Бесконечного тупика”». Одинокov превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность. А Соловьёв, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего “я”». Казалось бы, мысль завершена. Однако спустя пять примечаний он пишет: «“Обознатушки-перепрятушки”. Я говорю только о себе. Даже в отце – я сам. [...] Это бесконечный тупик». В примечании 510 Одинокov говорит о своём одиночестве: «И надеялся, что меня найдут. До 17 лет о любви я думал так: какая-нибудь удивительная девушка

⁵¹³ Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. V. Ленинград: Издательство «Наука», 1973. С. 101.

⁵¹⁴ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-r.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵¹⁵ Там же.

⁵¹⁶ Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Издательство «Э», 2017. С. 541-542.

найдёт меня и скажет: “Милый Одинок, я тебя люблю”. [...] И вдруг я понял, что никто не придёт и ничего не скажет. И что я вообще нехороший, так как вот эта внешность это и есть РЕАЛЬНОСТЬ». Мысль выглядит законченной, однако Одинок этому не достаточно, он не может остановить «выговаривание» и поставить смысловую точку. Поэтому в 526 примечании он возвращается к этой гипотетической ситуации, развивая её дальше, делая её ещё более гипотетической: «И даже более того. Ну, например, скажет. Что же я смогу ответить? Ведь любовь с какими-то страшными вещами связана». После чего в том же примечании Одинок переходит к рассуждениям о трудностях взрослой жизни, дикости любви, отсутствии в своей жизни друзей, уровне своего культурного воспитания и, наконец, заканчивает примечание воспоминанием о смерти отца. Помимо этого, в примечании также есть четыре ссылки на другие примечания, которые, в свою очередь, в сумме отсылают к другим четырём примечаниям. Соответственно, мысленный поток Одинокова, как и чтение его записок, может быть механически оборван, но не может быть органически закончен – как и монолог Человека из подполья. Примечательно, что именно в этом произведении Достоевского присутствует фикциональная сноска, о которой мы подробно говорили в предыдущей главе, – таким образом, связь этих двух произведений прослеживается и на уровне применения фикциональных паратекстов.

Второе произведение Достоевского, о котором стоит вспомнить при разговоре о «Бесконечном тупике», это «Дневник писателя». Этот журнал, начавшийся как рубрика в еженедельнике «Гражданин» в 1873 году и выходивший в 1876-1877 и 1880-1881 годах, может считаться вершиной публицистического творчества Достоевского, однако там публиковались и художественные произведения, такие как «Мальчик у Христа на ёлке», «Мужик Марей», «Кроткая», «Сон смешного человека» и другие. И. Волгин называет «Дневник Писателя» дневником общественной жизни, пропущенной через личное писательское восприятие, и утверждает, что Достоевский вступает на «дневниковое» поприще не в качестве журналиста или публициста, а именно в качестве писателя, что, собственно, и прокламируется в названии⁵¹⁷. Вместе с тем, сам Достоевский называет свой дневник “отчетом обо всем виденном, слышанном, прочитанном”, и этот отчёт обо всём, что привлекло внимание автора, в несколько иных формах повторит потом и Розанов в «Опавших листьях», и Галковский в «Бесконечном тупике». Это совмещение публицистического и художественного, журналистского и литературного в «Дневнике писателя», соседство исключительно биографических глав («Старые люди», «Нечто

⁵¹⁷ См. Волгин, И.Л. “«Дневник писателя» как мирозозидающий проект”. Вопросы философии, no. 5, 2014, pp. 116-122.

личное», «История глагола “стусеиваться”») с рассуждениями о национальном вопросе и геополитике («Pro и Contra», «По поводу выставки», «Ещё раз о том, что Константинополь, рано ли, поздно ли, а должен быть наш») определило жанровое своеобразие книг Розанова и Галковского, проложило им дорогу к литературному философствованию, сложному синтезу разных начал. Как пишет Оробий, «в отношении характера восприятия действительности жанровая форма Достоевского как автора “Дневника писателя” предвосхищает жанровые эксперименты философа-парадоксалиста Розанова», однако такая преемственность выявляет и общую закономерность русской литературы, которая не только всегда была тесно связана с философией, но и сама являлась формой философствования⁵¹⁸. Для «Дневника писателя» характерны те же особенности языка Достоевского, что и для «Записок из подполья»: необходимость в адресате, в диалоге с читателем (первые главы январских номеров за 1876 и 1877 года), сбивчивость и отступления («Но я отвлекся, я заговорил о Константинополе...»). Именно это стремится воссоздать, проиллюстрировать Одинокое своими примечаниями в «Бесконечном тупике», равно как и именно этот язык Одинокое выбирает в своём произведении при иллюстрации русского национального сознания.

«Бледный огонь» В. Набокова

Наконец, третьим важнейшим русским писателем, повлиявшим на Галковского и его «Бесконечный тупик», выступает Владимир Набоков. Одинокое называет Набокова «наиболее совершенным русским писателем», «гениальным философом» и утверждает, что «русский мир в Набокове необыкновенно углубился». Помимо этого, в 517 примечании он прямо пишет о том, что один из слоев пародийного пространства «Бесконечного тупика» ориентирован именно на набоковский роман «Дар». Этот тезис появляется в контексте сравнения, совпадения биографий Годунова-Чердынцева и Одинокое с той лишь ключевой разницей, что сравнение оканчивается далеко не в пользу последнего. О роли последнего русского романа Набокова говорит не только количество упоминаний (роману «Дар» в именном указателе посвящено 26 примечаний, его протагонисту, Годунову-Чердынцеву, – 17), но и тот факт, что сам Одинокое называет его «самым близким ему литературным произведением». Вместе с тем, наше внимание в этой части главы будет сфокусировано на другом набоковском романе, который, на наш взгляд, имеет не менее определяющее значение для «Бесконечного тупика», а с точки зрения формы – даже большее.

⁵¹⁸ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 39.

Речь идёт о романе «Бледный огонь», который, несмотря на то, что входит в пантеон уже англоязычного творчества писателя, мыслится Одиноким как часть русской литературы: «ирония национального рока сделала саму структуру этой вещи гротескно русской»⁵¹⁹. Именно структура этого романа и то, в какой мере она повлияла на творческий метод Одиноким, который реализует её уже в своём произведении, интересует нас в свете разговора о Набокове в этой части главы.

Формат комментария и та его реализация, что представлена у Набокова, для Одиноким также становится иллюстрацией русской речи, воплощённой на этот раз на структурном уровне, на уровне организации текста. Одиноким подмечает жанровую связь между комментарием Набокова к «Евгению Онегину» и утверждает, что Набоков не смог остановиться и написал «Бледный огонь». Однако в этом примечании нас интересует роль, которую Одиноким отводит комментариям: «Интересно, что “миттельшпиль”, формально наименее творческая часть романа, фактически на порядок выше “дебюта” по мощи фантазии. Собственно ничто, “комментарии”, превращаются во всё. Сотворение “Зембли” (вымышленная страна Набокова). Вымысливается целая страна. С природой, историей, своим языком, своими страшными масонами и тупыми коммунистами. (А в “Аде” почти планета.) И всё как безумный комментарий к поэме. В такой системе отсчёта и русская история может обернуться фантазмагорическим “комментарием” к “Онегину”»⁵²⁰. Одиноким отмечает ролевой сдвиг комментариев, говорит о том, что ранее незначительный элемент текста (комментарии, ничто) становится центральной и главной частью романа (всем), а поэма Шейда никакого отношения к ним не имеет. В тех же самых отношениях, по определению самого автора, находятся исходный текст и «Примечания к “Бесконечному тупику”». В предисловии к публикации исходного текста в журнале «Континент» Галковский пишет, что оно не входит в основной текст его произведения, и эту часть вообще не следовало бы публиковать, в то время как во вступлении он называет «Примечания» совершенно законченным, замкнутым на себя произведением, не нуждающимся в каких-либо дополнительных филологических конструкциях. В этом смещении, как нам представляется, Одиноким видит преемственность по отношению к «великому философу» Набокову. Интересно, что при этом Одиноким беспощаден в своей характеристике двух набоковских героев: Шейда он обвиняет в том, что тот «торговал смертью дочери “распивочно и на вынос”»⁵²¹, Кинбота называет сумасшедшим гомосексуалистом, а его комментарии – параноидальными. Вместе с тем, в той или

⁵¹⁹ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 172.

⁵²⁰ Там же.

⁵²¹ Там же, С. 188.

иной степени Одинокоев проделывает с исходным текстом то же самое, что и Кинбот с поэмой Шейда – отличаются цели и масштабы, но не методы. Будучи неудовлетворённым, постоянно желая что-то добавить, договорить, Кинбот и Одинокоев занимаются по сути тем же самым: дописывают, улучшают, уточняют исходный текст; только Кинбот улучшает и уточняет поэму Шейда, присвоенную себе после смерти поэта, Одинокоев же – всю русскую историю, философию и литературу.

Связь Одинокоева и Кинбота чётко прослеживается и в других фрагментах. Выше в этой главе мы уже упоминали эгоцентризм Кинбота, его заикленность на собственной персоне, что выражалось, к примеру, через назойливый рассказ о собственных родителях вместо родителей Шейда, описанию их совместной с поэтом фотографии и настойчивое намерение толковать поэму в угоду собственным представлениям. Этот эгоцентризм сильно перекликается с самовосприятием Одинокоева, который несколько раз напрямую признаётся читателям, что, несмотря на многочисленные цитаты и тексты, приводимые им в примечаниях, говорит исключительно о себе: «Я мыслю цитатами. Это страшно. Но ещё страшнее, что эти цитаты не имеют самостоятельного содержания. Я говорю только о себе. Не о России, не о Розанове, а только о себе [...] Но читатель, я думаю, давно уже догадался, что в этой книге я говорю только о себе».

Даже одинокоевское предположение о том, что «русская история может обернуться фантазмагорическим “комментарием” к “Онегину”», и вправду реализуется в «Бесконечном тупике», только на основе текста не Пушкина, а Розанова. Своими примечаниями Одинокоев действительно публикует фантазмагорический комментарий к русской истории, литературе и философии, отталкиваясь от розановских текстов: «Я имитирую характерные особенности “инструменталистского” мышления. Для этой цели Розанов необыкновенно удобен. Он говорил всё, и цитаты из его произведений легко превращаются в магические иероглифы, позволяющие отстраниться от лобового изложения и в то же время дать схему русской мысли именно в лоб»⁵²². Как пишет О.И. Золотухина, Галковский предпринимает попытку прочесть историю как художественное произведение: «Действительность в романе изменяет свой статус, превращаясь в вымысел, пространство повествования. История становится не пассивным объектом научного изучения, а творческим пространством, где происходят процессы, активного мифотворчества. И это мифотворчество вполне сочетается у Галковского с рефлексией — и личной, и национально-

⁵²² Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdatt.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

культурологической»⁵²³. А наиболее удобной формой интерпретации истории как текста становятся для Одинокова именно фикциональные примечания, комментарии. В контексте рассуждений Одинокова о самом формате комментария нас интересует 270 примечание, где его автор говорит о разнице разных видов комментариев: «Как известно, существуют два вида комментариев: герменевтика, то есть “герметический” анализ текста, строгое следование его содержанию, и экзегетика – “мысли по поводу”. Для еврейской и русской культур из-за их дуализма свойственно смешение первого и второго. Для еврея внешняя экзегетика оказывается по сути герменевтикой. Для русского – наоборот»⁵²⁴. Изучение отношения Одинокова к теме национальности и его позиции относительно русских и евреев не входят в круг интересов и задач нашей работы, однако обращает на себя внимание тезис Одинокова о возможном смещении герменевтики и экзегетики в русском мышлении. По мнению Одинокова, для русской культуры свойственен такой комментарий, который лишь на внешнем уровне предстает как строгий анализ текста, на деле являясь «мыслями по поводу». В определённом смысле, это может относиться к комментарию Набокова к «Евгению Онегину» – об особенностях этого комментария мы говорили во второй главе. В преувеличенном, литературном виде это происходит и с комментарием Кинбота к поэме Шейда. И, конечно, это именно то, чем занимается Одинок в «Примечаниях к “Бесконечному тупику”»: стараясь разобрать, проанализировать ту или иную цитату, чью-то мысль или текст, Одинок почти всегда отказывается от этой идеи в пользу собственных мыслей и идей, предпочитая экзегетику герменевтике, что также, по Галковскому, является следствием русского сознания.

Ещё одним любопытным совпадением «Бледного огня» и «Бесконечного тупика» является именное указатели в конце обоих романов, которые играют важную роль в структуре своих произведений. Попадая под определение паратекста, данное Женеттом (элемент, позволяющий тексту стать книгой и предлагаться как таковой своим читателям, неопределённая грань между текстом и вне-текстом), именное указатель в «Бледном огне» выступает как фикциональный паратекст, то есть входящий в рамку романа. Об именном указателе «Бесконечного тупика» мы сказать такого не можем, однако эта часть романа Галковского всё равно важна, так как может сказать нам чуть больше о системе персонажей романа.

Интересно отметить разное отношение Галковского и Одинокова к именному указателю. Галковский как автор видит в нём лишь удобный инструмент организации текста и уравнивает в

⁵²³ Золотухина, О.И. “Литературоцентричность русской истории в романе Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик»”. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, по. 4, 2013. С. 21.

⁵²⁴ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 176.

правах со схемой-вкладкой – для него это один уровень, лишь инструмент: «для удобства читателей публикуется соответствующий указатель, помещённый в конце книги, а также схема, напечатанная в виде вкладки». Одинокое же рассматривает указатель как один из трёх видов упорядочения рассыпанного мышления и отделяет его от схемы, ставя выше схемы: «конкретно рационализация свободного мышления достигается трояким образом. Во-первых, фиксацией темы (II частью “Бесконечного тупика” и собственно произведениями Розанова). Во-вторых, фиксацией схемы ассоциаций (см. схему в конце книги). И в-третьих, фиксацией ассоциативных полей (см. тематические и именные указатели)»⁵²⁵. Внимательное отношение Одинокое к подобным деталям видно на примере его отношения к указателю имён в «Бледном огне», где эта часть романа, совершенно незначительная на первый взгляд, называется им «эндшпилем», то есть финальным, решающим отрезком шахматной партии: «“Бледный огонь” состоит из поэмы, то есть “дебюта”, комментария к этой поэме, который одновременно является самостоятельным произведением, не имеющим с первой частью ничего общего, – “миттельшпилем”, и, наконец, из “эндшпиля” – именного указателя к комментарию – серии щелчков по носу прилежного читателя»⁵²⁶. Эти «щелчки по носу» мы упоминали, когда речь шла о романе Набокова, однако сейчас видим, что они не ускользнули от внимательного взгляда Одинокое и даже отчасти повлияли на «Бесконечный тупик». Именной указатель к роману Галковского, составленный В. Дворецким, соратником автора, перечисляет все имена и лица, упомянутые в романе. Фамилии реальных писателей, философов и политических деятелей (Розанов, Ленин, Соловьёв, Николай I) перемешаны как и с близкими Одинокое (отец, которому посвящено 68 примечаний, мать, которой посвящено на 50 примечаний меньше, дядя Георгий, брат отца, Галковские, а также имена Ваня и Петя, не отсылающие ни к какому конкретному человеку, но имеющие скорее собирательную функцию), так и с указаниями на Бога, Иисуса, Христа (разные статьи), Богородицу и Богородицу (разные статьи). Годунов-Чердынцев занимает то же положение, что и Набоков, каждый из Карамазовых уравнен с Достоевским. Все они – персонажи большого русского романа – русской истории, и их фикциональность не отличается в зависимости от героев. Они находятся на том же положении, что и Одинокое, которому также посвящена своя отдельная строка. Этим Галковский ещё раз подчёркивает один из главных своих тезисов – в России историю, религию, философию заменила литература, поэтому все её деятели – персонажи. Так же, как Бог, Одинокое, Розанов и Шерлок Холмс получают равные права в именном указателе «Бесконечного тупика», в указателе имён «Бледного огня» Набокова, написанном Кинботом,

⁵²⁵ Там же, С. 2.

⁵²⁶ Там же, С. 172.

можно встретить и Якоба Градуса, мастера и убийцу, и Фрэнклина Найта Лэйна, реального американского политика, и птичку свиристель, с которой сравнивает себя лирический герой Шейда в самом начале его поэмы. Таким образом, влияние Набокова на Галковского не ограничивается исключительно фикциональными примечаниями, но распространяется на другие паратекстуальные элементы, включая именной указатель.

Подводя итог этой части, можно с уверенностью утверждать, что все три писателя оказали огромное влияние на «Бесконечный тупик». Переняв у Достоевского оптимальный способ артикуляции национального сознания и русского философского языка, а у Набокова – систему выстраивания и организации текста, Галковский своим романом стремится выразить тип русского мышления через философию, творчество и фигуру Розанова, постоянно опираясь на этих трёх писателей. Точкой пересечения этих трёх дискурсов, их своеобразным синтезом и совокупностью, становится «личностное начало» Галковского – Одинокое, основной рассказчик романа, который и является ключом для разгадки «Бесконечного тупика».

Особенности стиля Одинокое как рассказчика

Проследив влияние определённых авторов на специфику «Бесконечного тупика», продолжить изучение романа Галковского следует фигурой рассказчика, поскольку образ Одинокое является ключевым для понимания замысла произведения. Мы уже говорили о том, что его наличие в тексте романа может выступать в качестве одного из аргументов того, что перед нами художественное произведение. Однако это только провоцирует множество дополнительных вопросов. С какой целью Галковский вводит этот образ в свой роман? Какую роль играет Одинокое в осуществлении авторского замысла? Насколько этот образ автобиографичен? В ответах на эти вопросы, как нам видится, лежит ключ к разгадке этого сложнейшего произведения.

Интересным представляется тот малозаметный факт, что Одинокое в романе возникает лишь в третьем примечании, в момент, когда безымянный автор говорит о структуре книги и объясняет, что эта книга является «попыткой создания вывернутого, специально приспособленного для восприятия другими внутреннего мира». Оговорив, что «мир этот принадлежит некоему конкретному человеку, со всеми его слабостями и комплексами»⁵²⁷, автор заявляет, что далее в тексте своё личностное начало он будет именовать «Одинокоевым». При этом в первом и втором примечаниях автор пишет от собственного имени: «Мне нужно было высветлить реальность

⁵²⁷ Там же, С. 2.

новой сказкой, новой актуализацией русского мифа. И я искал для этого наиболее здоровую основу. И нашёл её в Розанове»⁵²⁸ и «Но я хочу говорить о Розанове, а не о себе, в нём, в его идеальной актуализации национального опыта разгадка и моего “я”»⁵²⁹. Таким образом, «Бесконечный тупик» начинается от лица безымянного автора, который ставит своей целью адаптировать, приспособить свой внутренний мир для того, чтобы его мог понять и воспринять другой человек, для чего в третьем примечании прибегает к использованию авторской маски в виде Одинокова. О природе этого приёма мы подробно говорили в предыдущей части главы, когда речь шла о романе-комментарии «Подлинная история “Зелёных музыкантов”». Авторская маска у Галковского во многом похожа на ту, к которой в своём произведении прибегает Попов, и главное сходство заключается в очень тесном слиянии автора и рассказчика, до такой степени, что порой становится практически невозможно провести границу между фактами биографии одного и другого.

Вместе с тем, как и во многих постмодернистских романах, в романе Галковского отделить автора от рассказчика и попытаться прочертить между ними чёткую границу необходимо. И, как и во многих постмодернистских романах, в «Бесконечном тупике» это сделать весьма непросто. По словам Скоропановой, «с двенадцати лет Галковский вёл дневники, которые использовал при создании биографической линии романа, пунктиром проходящей через всё произведение и играющей роль сюжетного стержня»⁵³⁰. Оробий в свою очередь пишет, что «вымышленность этого образа [Одинокова] подчеркнута условна, ибо реалии, составляющие основу сюжета (переселение на окраину Москвы, детство в рабочем квартале, образ отца, его болезнь и смерть), автобиографичны; сходство усиливается и тем, что Одинокова – девичья фамилия матери писателя»⁵³¹. Сам Галковский тоже как бы проговаривается об отсутствии всякого вымысла и нефикциональности Одинокова: «Что наиболее фальшиво в этой книге? Как раз описание моей реальной жизни. Удивительно – никакого вымысла и это пережито мною, а кажется (и по-моему справедливо) ложью, выдумкой графомана. Поставил бы на место Одинокова выдуманного “лирического героя” и сразу же с отвращением вычеркнул 90% сюжетных линий как нечто, находящееся вообще за пределами эстетики»⁵³². Вместе с тем, в примечании 912 автор отстраняется от Одинокова, пытается взглянуть на него как бы со стороны, как на собственное

⁵²⁸ Там же.

⁵²⁹ Там же, С. 1.

⁵³⁰ Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Издательство «Наука», 2007. С. 453.

⁵³¹ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 130.

⁵³² Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 657.

творение: «Катастрофа “Бесконечного тупика”». Одинок превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность. А Соловьёв, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего “я”». Таким образом в тексте «Бесконечного тупика» вновь проявляется самостоятельный безымянный автор-создатель романа, от лица которого написаны первые два примечания книги. Этот автор, по словам Оробия, «оценивает своего героя с чисто художественной точки зрения (как стилизацию) и берёт на себя ответственность за эстетическую составляющую»⁵³³. В. Кожин в своей статье также разделял Галковского и Одинокова: «надо обратить внимание читателей на тот факт, что сочинение написано от имени не Галковского, но Одинокова. Могут возразить, что это только маскировка. Но необходимо уважать замысел автора и не отождествлять его с героем – пусть он даже и предельно близок автору»⁵³⁴. Максимова называет Одинокова неуловимым протеем, «авторским чёртом», который оборачивается не только В. Набоковым, В. Розановым, Ф. Достоевским, но и самим Д. Галковским, а также сравнивает этот образ с набоковским Горном, которого сам Одинок называет двойником автора и одновременно двойником читателя. По мнению Максимовой, Одинок тоже является подобной пародией, таким же воплощением писателя Д. Галковского⁵³⁵.

«Авторский чёрт» Одинок, его образ и фигура нужны Галковскому для достижения главной цели романа – иллюстрации русского национального типа мышления через литературную форму. Одинок как никто лучше подходит на эту роль. С одной стороны, он – типичный, усредненный представитель русского народа, прошедший тот же опыт, что и миллионы своих соотечественников: детство и юность в советских реалиях, распад страны, трудные отношения с отцом, сверстниками, противоположным полом – во всём этом каждый читатель может узнать себя. Одинок сам говорит о своей типичности: «Моя биография архаична, да и просто является штампом», «Во мне, как и в любом русском, проигрывается русская история». С другой стороны, Одинок – начитанный эрудит, знаток русской литературы и философии, гений, как он сам себя называет: «По широте ума, многоуровневости и неожиданности мышления не встречал я в жизни людей равных себе». В этой связи весьма характерно высказывание Одинокова в 224 примечании, в котором он заявляет цель написания своей книги, постулируя не только цель, но и способы её достижения: «Я, Одинок, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи,

⁵³³ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 130.

⁵³⁴ Кожин, В.В. Жизнь в слове. Наш современник. no. 1, 1992. С. 128.

⁵³⁵ Максимова, Е.С. ««Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»». Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, no. 2, 2009. С. 115.

выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью. Путь этот есть прежде всего путь собственного унижения, покаяния. Как же его совместить с максимально высокой самооценкой? Поэтому гениальность представлена в виде униженности. Вобрать эту априорную установку внутрь постепенно распадающегося повествования, сделать её анализ одной из форм этого распада. [...] В чём же искупление “Тупика”? Может быть, в возможности соотнесения книги с моей вот-жизнью»⁵³⁶. Особое значение в приведенном отрывке имеет тезис автора о постепенно распадающемся повествовании, так как это, по мнению Одинокова, напрямую связано с особенностями русского национального мышления и языка, которыми и орудует Одинок. Рассмотрим, как именно Одинок выражает национальную идею на многочисленных примерах.

Фрагментарность и прерывистость повествования в романе Галковского как метафора человеческого мышления

В своих заметках Одинок стремится ответить, или хотя бы порассуждать на так называемые вечные, онтологические вопросы человечества сквозь призму русской культуры и истории. По мнению американского литературоведа Брайана МакХейла, это – важный тезис для постмодернистской литературы, доминанта которой является по своей сути онтологической: «То есть постмодернистская литература использует стратегии, которые задействуют и выдвигают на первый план вопросы, подобные тем, которые Дик Хиггинс называет “посткогнитивными”: “Что это за мир?”, “Что предстоит в нём сделать?”, “Кто из моих ‘я’ должен это сделать?”. Другие типичные постмодернистские вопросы касаются либо онтологии самого литературного текста, либо онтологии мира, который он проецирует, например: “Что такое мир?”, “Какие бывают миры, как они устроены и чем отличаются?”, “Что происходит, когда разные виды мира противостоят друг другу или когда границы между мирами нарушаются?”, “Каков способ существования текста и каков способ существования мира (или миров), который он проецирует?”»⁵³⁷. Нарушение границ между мирами Одинокова (мира Розанова, мира русской литературы и культуры, и мира Отца, мира своего несчастного детства) и особое существование текста в этом романе являются важными составляющими «Бесконечного тупика». Помимо упомянутых выше пунктов, Галковский также иллюстрирует свое представление относительно национальной идеи России и уникальности русского мышления, представляя его в весьма необычном виде на структурном, композиционном, смысловом и паратекстуальном уровнях.

⁵³⁶ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 146.

⁵³⁷ McHale, Brian. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987. С. 10.

В своих примечаниях Одинокоев много рассуждает об особенностях русского национального мышления и языка. По его мнению, ключевой особенностью русского мышления является фрагментарность, а само оно – литературоцентрично: «В Достоевском сказался, выразился русский тип мышления: судорожный, прерывистый, и одновременно тягучий, с бесконечными оговорками, спохватываниями... Достоевский, будучи философом, воспользовался единственно возможной для русского мышления формой выражения – литературной»⁵³⁸.

Даже историю, утверждает Одинокоев, в России заменила литература, подчёркивая, что до сих пор в России не написана история XIX века: «Такой книги нет. Я не говорю об уровне – хоть что-нибудь. Ничего. Зато изданы полные собрания сочинений и писем нескольких десятков писателей. Толстого в 90 томах издали. Это больше, чем весь Брокгауз, – самая объёмистая русская энциклопедия»⁵³⁹. О.И. Золотухина справедливо отмечает, что «такой “эстетизм русской истории” требует поэтического языка для выражения рациональных на первый взгляд идей»⁵⁴⁰. Не случайно Одинокоев, обращаясь к фигурам Пушкина и Достоевского, Розанова и Соловьёва, Ленина и Хрущёва, и даже самого Одинокоева, использует слово «персонаж»: «Ленин – персонаж. Он возник не из русской истории, а из русской литературы»⁵⁴¹, «И кто я, живущий внутри пространства дня? – Не автор, а литературный персонаж»⁵⁴². В исходном тексте автор подчёркивает, что, изучая историю России, необходимо «смотреть внутрь слов. В то, не что сказано, а как сказано. Содержание для русского не важно. Важна манера, тембр голоса, интонация, жесты, оговорки, запинки. Тогда чувствуешь человека. Сенатская площадь сама по себе заурядна». В этой связи очевидно, почему Галковский выражает свои уникальные философские взгляды именно в виде романа-комментария, создавая свое альтер эго эрудированного графомана, для которого литература – способ не только познания мира, но и взаимодействия с ним. Однако Галковский на этом не останавливается, уделяя большое внимание не только содержанию, но и форме.

Своей целью Галковский видит репрезентацию, воплощение русского мышления в своём романе через мышление Одинокоева. В самом начале повествования Одинокоев называет «Бесконечный тупик» попыткой создания вывернутого, специально приспособленного для восприятия другими внутреннего мира – своего внутреннего мира как главного выразителя национальной идеи: «Я,

⁵³⁸ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵³⁹ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 160.

⁵⁴⁰ Золотухина, О.И. «Литературоцентричность русской истории в романе Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик»». Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, no. 4, 2013. С. 16.

⁵⁴¹ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 319.

⁵⁴² Там же, С. 406.

Одинок, должен выступить в виде квинтэссенции национальной идеи, выразить её с максимальной интенсивностью и ясностью». В другом месте Одинок заявляет, что на примере его жизни может изображаться вся русская история: «Во мне, как и в любом русском, проигрывается русская история. И в генофонде заложена библейская идея конца мира и т. д. Я живу в этом апокалиптическом мире – масоны, антихрист-Ленин, – потому что этот мир живёт во мне»⁵⁴³. Таким образом, если Одинок в своих примечаниях утверждает, что он – квинтэссенция национальной, то есть, русской идеи, а в другом характеризует русский тип мышления как судорожный, прерывистый, с бесконечными оговорками, было бы справедливо предположить, что мышление самого Одинокова должно подходить под это описание. Именно для выражения, иллюстрации этой идеи Галковский прибегает к использованию фикциональных паратекстов – примечаний к «Бесконечному тупику».

Тезис Галковского о прерывистости и обрывистости русского мышления реализуется в романе на структурно-композиционном уровне: Одинок постоянно уточняет и дополняет свои мысли, доводы, мнения и воспоминания, переключается с темы на тему, возвращается в начало и отвлекается на детали и договорки. Всё это выражается в многочисленных перекрёстных примечаниях и примечаниях к примечаниям. Одинок постоянно пытается поймать ускользающую нить повествования, мечется между цитатами и смыслами. Вместе с нарратором мечется и читатель: помимо необходимости стремительно переключать внимание между абсолютно разными темами, пытаясь не потерять нить рассуждений Одинокова, читатель на протяжении всего романа обречён на фрагментарность восприятия. Так, из 949 примечаний о Ленине речь идёт и в восьмом, и в 943-ем комментарии, о Гоголе – и в 29-ом, и в 894-ом комментарии, а о Розанове и вовсе и в первом, и последнем примечании. Это явление отражает и название произведения – бесконечная система перекрёстных сносок и комментариев, которая куда-то ведёт, но никуда не приводит: «Русская история бесцельна – это тупик. Русская история бесцельна – это бесконечность». Поэтому единственным методом прохождения этого бесконечного тупика является отказ от линейности: «Вот почему эта книга полубессознательно построена как цепь повторов, постоянных “забвений” и “вспоминаний”. При сплошном тексте я бы на 25-й странице дошёл до нецензурной ругани, а на 50-й задохнулся от злобы, не смог бы писать дальше»⁵⁴⁴.

В намеренном отказе от линейности Галковский также следует за жанровой спецификой эссе Монтеня. Как подчёркивает Эпштейн, «вращательное движение мысли ощущается в каждом

⁵⁴³ Там же, С. 50.

⁵⁴⁴ Там же, С. 102.

монтеневском опыте, который развивается отнюдь не линейно, не поступательно, как в трактате, где автор всеми силами ума устремляется к чему-то единому и общезначимому, к мысли, выходящей за пределы частного опыта»⁵⁴⁵. Монтень рассказывает о самых разнообразных темах, но образ личности, «многое понимающей и приемлющей, но ни к чему не сводимой, не равной даже самой себе», связывает повествование в единое целое, позволяет удержать его в едином русле, так или иначе раз за разом привязывая к себе. Подобной «личностью» у Галковского и становится его личностное начало Одинок. Подобно тому, как у Монтеня 87 из 107 «опытов» озаглавлены через конструкцию с предлогом «о», Галковский постоянно пытается уточнить, о чём же он пишет: «О чём эта книга? Об отце»; «Но я хочу говорить о Розанове, а не о себе»; «Я говорю только о себе». Эссе – это путь, не имеющий конца, пишет Эпштейн в своём тексте о творчестве Монтеня, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность исходит из себя и приходит к себе⁵⁴⁶ – и это определение интересным образом перекликается с самим названием романа Галковского.

Отказываясь от линейности повествования в пользу повторов, «вспоминаний» и дополнений, Галковский постоянно возвращается назад, уточняет свои тезисы, доводы, мнения и воспоминания. В примечании 210 он пишет, что «способ существования русского не может быть русским, национальным», но через 16 примечаний сам себя поправляет: «точнее, не может быть чисто русского ИНДИВИДУАЛЬНОГО существования». Отрывок из примечания 41 «Тихомиров спохватился о Достоевском. Кстати, они были внешне очень похожи. И судьбы их схожи» он в 49-ом примечании уточняет, добавляя: «Конечно, с небольшой поправочкой». Желая развить мысль из 265-ого комментария «Бердяев договорился до того, что его русская идея правильная, а русский народ неправильный...», в 274-ом комментарии он пишет: «Даже ещё интересней. Николай Александрович мыслил себя неким верховным столоначальником, обладающим исключительной прерогативой “принимать в русскую идею” того или иного отечественного мыслителя». Возвращаясь к 526-ому примечанию и комментируя фразу «Про любовь же мне ничего не сказали», он в 560-ом примечании сам задаёт себе вопрос, сам на него отвечает, а после развивает появившуюся мысль дальше: «Но почему про это кто-то должен говорить? Мне же никто не говорил: “Думай; читай Платона”. Я до этого своим умом дошёл. Нет, дело здесь не в отце и не в советской “школе”. Точнее, и отец и школа это лишь проявления, манифестации некоторой изначальной порочности русской культуры». Комментируя примечание 77 «Бог знает обо мне, видит», в 262-ом примечании Одинок заявляет противоположное: «В том-то и дело,

⁵⁴⁵ Эпштейн, М. Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005. С. 479.

⁵⁴⁶ Эпштейн, М.Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005, С. 479.

что не видит и не знает». По мнению Оливера Реди, этот процесс словесных колебаний определяется и антиномичностью русской мысли и культуры: «поскольку никакая полярность не отражает истины, русский мыслитель постоянно “исправляет” или “оправдывает” себя, двигаясь к другому полюсу»⁵⁴⁷.

Фрагментарность повествования Одинокова, эта имитация русского национального мышления, реализуется и на синтаксическом уровне: очень часто примечание начинается с фразы, напрямую продолжающей комментируемое примечание. Таким образом, фраза эта приобретает смысл только при восприятии её неотъемлемо от другого примечания, что также имитирует спохватывания, судорожный и прерывистый тип мышления. Так, отсылая к примечанию 249 «русская интеллигенция не поднялась даже до осознания собственных сословных интересов», комментарий 257 начинается с фразы «Что в значительной степени снимает с неё ответственность за произошедшее», а примечание 266 к с. 20 «Бесконечного тупика» («русской штунды, “рационального православия” не получилось и получиться не могло. Это было ясно уже по биографии Белинского») синтаксически прямо продолжает начатую мысль: «Не в том дело, что он был социалист, материалист и т. д. А в том, что он был никто».

Наконец, очень часто, комментируя какое-либо примечание, Одинокоев лишь приводит цитату того или иного писателя, философа или политического деятеля, как бы отвечая чужими словами на это примечание. В качестве примеров могут выступать примечания 3, 75, 83, 118, 131, 237, 308 и многие другие. Подобное нагромождение цитат можно понимать с нескольких сторон. С одной стороны, как утверждает Оробий, это «вынужденное молчание героя, которому просто нечего сказать за частоколом цитат»⁵⁴⁸ – Одинокоев прячется за чужими текстами, трансформируя в реальность свой внутренний опыт при помощи косвенных цитат. С другой стороны, тотальная цитатность и интертекстуальность текста вновь передает характер русского мышления. Единицей художественного текста у Галковского в данном случае выступают не высказывания естественного языка, а высказывания, принадлежащие к другим художественным дискурсам, языкам и системам, то есть цитаты.

Подобные примеры иллюстрируют обрывочность, фрагментарность мысли Одинокоева, его постоянные сбивки и метания от мысли к мысли, от тезиса к тезису, невозможность или нежелание поддерживать единый линейный нарратив, что на композиционном уровне выражается в многочисленных перекрёстных сносках и сносках к сноскам. В то же время,

⁵⁴⁷ Ready, Oliver. *From Aleshkovsky to Galkovsky: The Praise of Folly in Russian Prose since the 1960s*. 2006. Wolfson College, U of Oxford, PhD dissertation. С. 259.

⁵⁴⁸ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 125.

некоторая упорядоченность примечаний в этом романе-комментарии всё же присутствует. Ко второму, исправленному и дополненному изданию 1998 года прилагалась вкладыш-схема «Бесконечного тупика» (рис. 2). На схеме, визуальную напоминающую ёлку, пронумерованные примечания ответвляются от 47 из 54 точек – страниц «Основного текста». Таким образом, первый элемент каждой ветви ссылается на цитату из «Основного текста», становясь отправным пунктом для последующих примечаний, создавая порой весьма длинные и сложные цепочки. И если первые элементы одной ветви, как правило, ещё сохраняют единую тему, то, при внимательном изучении схемы становится видно, что такие примечания как 299, 402 и 403 дали развитие 47, 115 и 172 примечаниям соответственно. Тем самым, всего из трёх примечаний мысль Одинокова породила 334 примечания, то есть больше трети всего объема книги. Можно представить, насколько широкий круг вопросов поднимается в этих комментариях, слово за слово выросших всего из трёх примечаний. Таким образом, как подчёркивает Оливер Реди, «сама потребность обеспечить какую-либо структуру, какой бы свободной она ни была, противоречит предполагаемой тенденции русской мысли, которую Одинокоев претендует олицетворять собой»⁵⁴⁹. Оробий, в свою очередь, указывает, что «структура “Бесконечного тупика как бы воспроизводит модель одиноковского мышления, устремляющегося за истиной, но теряющегося во множественности смыслов, прячущегося за громоздкими цитатами, стремящегося поймать ускользающую нить повествования»⁵⁵⁰.

Юрий Лотман писал о том, что событие в тексте – это перемещение персонажа через границы смыслового поля: «Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий – сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой одно событие, в том или ином реальном тексте может быть развёрнуто в сюжет»⁵⁵¹. Состоящий исключительно из мыслей главного героя, роман Галковского лишен сюжета в его обычном понимании: с главным героем ничего не происходит, он лишь ведёт свои записи. Однако многое происходит с одиноковской мыслью: она развивается, путешествует по годам и пространствам от рассуждений о русской идее до воспоминаний об отце, и каждый новый виток одиноковской мысли – это новый виток сюжета «Бесконечного тупика».

⁵⁴⁹ Ready, Oliver. From Aleshkovsky to Galkovsky: The Praise of Folly in Russian Prose since the 1960s. 2006. Wolfson College, U of Oxford, PhD dissertation. С. 252.

⁵⁵⁰ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 166.

⁵⁵¹ Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Издательство «Искусство», 1970. С. 282.

Важно отметить, что примечания в романе Галковского не носят того случайного характера связи с основным текстом, который мы обнаруживали в романе Попова. Помимо чёткой имеющейся структуры и схемы, о которой мы уже говорили, сами примечания связаны с другими примечаниями или основным текстом аллегорическим или ассоциативным методом, цепляясь за слово, фразу, предложение или идею, развиваясь из выбранного фрагмента. Как пишет Галковский в исходном тексте, для русского человека важно структурировать свою речь, но одновременно он органически неспособен на короткие фразы: «Предложения всё тянутся и тянутся, нанизываясь придаточными, причастными и деепричастными оборотами, вводными словами, словосочетаниями и предложениями»⁵⁵². Именно сравнение с нанизыванием имеет для нас важное значение в контексте разговора о «Бесконечном тупике»: Галковский именно нанизывает одно примечание на другое, идею за идеей и тезис за тезисом как бисер на ожерелье. Приведём несколько примеров. Примечание 72 начинается с вопроса «Что есть истина?», на который в следующем же предложении сначала даётся ответ «Истина есть ничто», и который, спустя несколько предложений, разрешается в формулу «Истина – это свобода. Ложь – необходимость, реальность». На этой фразе стоит сноска к примечанию 132 и если к нему перейти, то оно начинается с фразы «Что такое необходимость?» и развивает уже эту мысль. То есть, как бы уцепившись за слово «необходимость», возникшее случайно в ходе размышления, Галковский создаёт новое, самостоятельное примечание, которое, в свою очередь, даёт развитие следующему примечанию. В другом моменте, комментируя фразу из примечания 160 «Я от бабушки ушёл и от дедушки ушёл», являющуюся цитатой из «Колобка», Галковский тут же приводит выдержку из Розанова, основываясь на явной ассоциативной связи: «Розанов писал: “От всего ушёл и никуда не пришёл”». Наконец, примечание 142 комментирует одиннадцатую страницу «Основного текста», а именно фразу «“Мыслью – следовательно существую”, – сказал Декарт. Русский мог бы сказать: “Мыслью – следовательно не существую”». От этого примечания можно провести линию в 11 последующих примечаний, так или иначе продолжающих «философскую» тему, заданную комментируемой фразой. Посмотрим внимательнее на то, как они связаны. Фразу «Искусство и религия совершенно не мучительны» из 142 примечания комментирует примечание 150, открывающееся фразой «Остановимся на отношениях между религией и философией». Фраза «Первое чувство бытового сознания, сталкивающегося с предположением о мнимости мира, – неудержимая злоба» из примечания 154 приводит к примечанию 168, в котором словосочетание «бытовое сознание» приводит к образу мещанства:

⁵⁵² Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

«Кто такой, собственно говоря, “мещанин” в ругательном смысле этого слова?». Вводная конструкция «собственно говоря» также указывает на то, что это сравнение родилось мгновенно, в качестве ассоциации. Фраза «говори о грибках и наливочке» из этого комментария по ссылке ведёт нас к примечанию 169, которое начинается с предложения «Отсюда компенсаторная функция атеизма и позитивизма». Это предложение не имеет смысла само по себе и может восприниматься только в совокупности с предыдущим примечанием. Мы уже говорили о фрагментарности романа Галковского на синтаксическом уровне, но здесь важно и то, как Галковский нанизывает одну фразу на другую и одно примечание на другое.

Техника нанизывания слов друг на друга с целью толкования, интерпретации того или иного текста через ассоциации и аллегории известна давно и связана с толкованием Священного писания, прежде всего еврейской Торы. Автором аллегорического метода считается видный представитель еврейского эллинизма Филон Александрийский. Как пишет В.Я. Саврей, вся александрийская экзегетическая традиция находилась под глубоким влиянием Филона, и именно с именем этого апологета иудаизма связан аллегорический метод интерпретации текста Священного Писания: «Согласно Филону Иудею, ставшему основателем аллегорического метода и предшественником христианской экзегетики Александрийской школы, как человек состоит из души и тела, а Вселенная из идей и вещей, так текст Библии обладает уровнем чувственным, приспособленным для восприятия, и уровнем идеальным, умозрительным»⁵⁵³. Аллегория же, по Саврею, является ретроспективным толкованием в том смысле, что смотрит назад с позиций уже наступившего будущего и видит в прошлом такие символы, которые до его наступления не были и не могли быть видны⁵⁵⁴. К примеру, говоря о символическом значении двух сыновей Авраама (одного от рабы, а другого от свободной женщины), апостол Павел пишет о том, что первый рожден по плоти, второй – по обетованию, что соответственно связывается с горой Синай и Иерусалимом того времени и «высшим», свободным Иерусалимом. Саврей указывает, что «само различие рабства и свободы как состояния духа, на котором акцентирует здесь апостол, принадлежит к области типологии, но превращение Агари в гору Синай и её противопоставление духовному, свободному Иерусалиму есть чисто аллегорический приём обращения с текстом»⁵⁵⁵. Тем же аллегорическим приёмом неоднократно пользуется Галковский. Например, в примечании 119 он пишет о том, что Пушкин – русское сознание, а Гоголь – сон этого сознания. В примечании 127 он развивает эту мысль, уже говоря о том, что «Пушкин и Гоголь это как солнце и луна»,

⁵⁵³ Саврей, В.Я. “Методы интерпретации текста Священного Писания”. Идеи и идеалы, vol. 1, no. 4 (30), 2016. С. 17.

⁵⁵⁴ Там же, С. 16.

⁵⁵⁵ Там же, С. 16.

продолжая эту аллегорию: «Отношение к эросу. Любвеобильный Пушкин и девственник Гоголь. Отношение к религии. Масонство и атеизм Пушкина и христианство Гоголя. [...] Пушкин может быть спас Россию, если бы осуществился. Но осуществился Гоголь»⁵⁵⁶. Более того, Галковский продолжает нанизывать бисер своих примечаний на эту аллегорию в 137, 176 и 185 примечаниях. О том же нанизывании можно прочесть и у еврейских, и у христианских авторов. Так, у А.Б. Ковельмана мы читаем: «Бен Азай сидел и толковал Тору, и огонь пылал вокруг него. Пришел к нему рабби Акива и спросил: “Уж не тайнами ли Колесницы ты занимался?” “Нет, – ответил Бен Азай. – Я сидел и нанизывал слова Торы одно на другое, и слова Торы – на слова Пророков, и слова Пророков – на слова Писаний, и слова веселились, словно только что даны на Синае, и сладостны были как на Синае, а на Синае – разве не в огне они даны?”»⁵⁵⁷. Известно и выражение Дидима Слепца, которое приводит К.В. Илюточкин: «Я считаю, что сплетение – это последовательность взаимосвязанных высказываний и нанизывание этих умозрений на следующие и следующих на это»⁵⁵⁸. Отдельно стоит отметить, что к этой технике, берущей своё начало в еврейской традиции, Галковский прибегает на фоне того, как по всему его роману разбросаны многочисленные, довольно резкие высказывания о евреях, порой граничащих с откровенным антисемитизмом. Однако, судя по всему, именно эта техника, представленная в гипертекстовых примечаниях представляется Галковскому наиболее подходящим способом для выражения и иллюстрации одиноковской мысли.

Масштаб мыслей Одинокова настолько грандиозен и велик, что их невозможно пересказать линейно. Это подобно тому, как человек, увлеченный захватывающей историей, постоянно сбивается и отходит от повествования, отвлекается на детали и другие истории, которые приходят ему в голову во время рассказа. Поэтому для выражения своей концепции национальной идеи Галковскому необходимо создать не линейный текст, но мозаику, каждый фрагмент которой – самодостаточный эпизод, история, тезис или воспоминание. Мозаику можно рассматривать вблизи, но тогда внимание воспринимающего будет сфокусировано лишь на отдельных фрагментах. Чтобы увидеть полную картину, необходимо сделать несколько шагов назад. Переключаясь с рассуждений о Розанове, Ленине и Бердяеве к воспоминаниям о своём детстве, отношениях с одноклассниками и фигуре своего отца, проходясь по таким разным темам как декабризм, еврейский вопрос, славянофильство, социализм и коммунизм, философия Соловьёва

⁵⁵⁶ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 91.

⁵⁵⁷ Ковельман, А. Б. Талмуд, Платон и Сияние Славы. Москва: Издательство «Книжники», 2011. С. 63.

⁵⁵⁸ Илюточкин, К. Корпус Дидима Слепца как памятник церковной письменности IV века. Сергиев Пасад. 2005. [Электронный ресурс] – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Didim_Aleksandrijskij/korpus-didima-sleptsja-kak-pamjatnik-tserkovnoj-pismennosti-iv-veka/ (дата обращения: 10 ноября 2023).

и особенности русского языка, Галковский развивает свою мысль не последовательно, но рисует общую картину одновременно всеми кистями и всеми красками. Повествование Одинокова строится не по традиционной линейной схеме, а в режиме многомерного взаимоосвещения сознаний и событий. В результате, как отмечает Максимова, никаких констатаций, дефиниций и прочих атрибутов конечности и завершенности, только множество версий «по поводу», бесконечные споры и безрезультатные поиски ответов, оправдывающие название романа⁵⁵⁹. Читатель же, пробираясь сквозь сложную систему перекрёстных ссылок, в зависимости от своего маршрута создаёт в своём воображении собственную мозаику и получает, таким образом, комплексное представление о вопросах, поднимаемых Одиноквым. Можно сказать, что главные мысли Галковского находятся даже не в самих примечаниях, но в стыках между ними, поэтому важно следить за тем, с какой и на какую тему переключается мысль нарратора: «Я хочу поделиться, но никто не понимает, что я бормочу. Я написал гладко. Тогда “поняли”. Но это же не так. Там нет меня. Смутно, в “подподтексте”, при сопоставлении с II и III частью [исходным текстом и примечаниями соответственно] что-то видно. А так, “само по себе” – нет. Так каждый может написать»⁵⁶⁰.

Важное значение в этой связи приобретает именно взаимосвязанная система примечаний. Примечания ссылаются друг к другу, к исходному тексту, двигаясь вперёд и назад по тексту, образуя таким образом гипертекст. Сам Галковский называл «Примечания» «гипертекстом в самом прямом и точном смысле этого слова», подчёркивая, что «до сих пор это единственное серьёзное гипертекстовое произведение». В начале 2000-ых он публикует свой «Бесконечный тупик» на сайте <http://samisdat.com>, где все примечания и комментарии оснащены гиперссылками, после чего это произведение действительно можно назвать гипертекстом – оставаясь в бумажном виде, роман скорее попадал под определение протогипертекста Касимовой, которое приводилось в первой главе.

Говоря о «Бесконечном тупике» как о гипертексте, Галковский, как ранее и Кинбот, даёт инструкции к тому, как обращаться со своим произведением. Впрочем, в отличие от «Бледного огня», здесь эти инструкции весьма бесхитростны. Изначально признав исходный комментируемый текст незначительным для примечаний, автор пишет: «[Исходный текст] содержит отсылки к соответствующим “примечаниям” гипертекста, но в самом гипертексте нет обратных отсылок к “Основной части”. “Основная часть” писалась гораздо раньше и является

⁵⁵⁹ Максимова, Е.С. “«Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»”. Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, no. 2, 2009. С. 114.

⁵⁶⁰ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 71.

монотекстом, ориентированным на простое чтение. Таким образом, поставленные здесь ссылки имеют скорее литературоведческое значение и “нормальному читателю” ими лучше не пользоваться». Инструкций к чтению самих примечаний (в отличие, скажем, от Кинбота) Одинокоев не даёт, поэтому этот выбор всегда остаётся за читателем. Однако здесь, на наш взгляд, важно само наличие выбора, гипертекст, по которому возможно свободно перемещаться, так как именно это свойство Галковский уподобляет типу русского сознания. Как пишет Е.С. Максимова, принцип нелинейности, связанный с сетевой природой гипертекста и изначально выступающий как формальная характеристика, приобретает в романе идеологическую мотивированность: «Нелинейность, обратимость структуры гипертекста отвечает потребностям национальной идеи (её поиском на протяжении всего романа занят повествователь) в “оборотничестве” и “повторяемости”»⁵⁶¹. В результате гипертекстовая структура романа становится единственно возможной формой для размышлений о русском языке, а сбивчивые рассуждения «спохватывающегося» повествователя создают иллюзию анахронизма: метаповествование оказывается родной стихией «заговариваний» и «одёргиваний» – «национальных свойств» русского языка и мышления⁵⁶². По мнению Р. Шубина, гипертекстовый характер романа также коррелирует с «круглотой» русского мышления, но ещё и выполняет деструктивно-конструктивную функцию: «разрывая линейную наррацию прозы, комментарии взаимодействуют друг с другом как рифмы, дополняя друг друга, соединяя на новом смысловом уровне разорванные края»⁵⁶³.

Однако есть и другая точка зрения. По мнению М. Бутова, «Бесконечный тупик», несмотря на внешнюю гипертекстуальность, всё же построен на линейном принципе, за счёт чего роман сохраняет необходимую цельность: «Мысли, записи расположены последовательно, как будто по течению времени, заносятся одна за другой, как в дневник: эта вчера, эта сегодня, – и только вторым порядком размечаются как комментарий, помещаются в гипертекстовую структуру. Именно напряжение между линейностью и гипертекстом здесь работает. Стоит от линейности отказаться вовсе [...] – и книга расслоится на пласты более-менее скучных рассуждений и жалоб на судьбу»⁵⁶⁴. Оробий, комментируя тезис Бутова, приводит в пример последний роман Набокова «Подлинник Лауры», который создавался на отдельных каталожных карточках и существует

⁵⁶¹ Максимова, Е.С. “«Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»”. Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, no. 2, 2009. С. 113.

⁵⁶² Там же, С. 116.

⁵⁶³ Шубин, Р. “Литература как миф и гипертекст в „Бесконечном тупике” Дмитрия Галковского (к реконструкции историософской модели)”. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XLI, 2016. С. 232.

⁵⁶⁴ Бутов, В. “Отчуждение славой”. *Новый мир*, no. 2, 2000. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/2/otchuzhdenie-slavoj.html (дата обращения: 10.11.2023).

лишь в таком хаотичном виде, однако в случае романа Галковского, «смысловую упорядоченность здесь задаёт линия жизни самого Одинокова, по экзистенциальным вехам которой он распределяет узоры художественной ткани “Бесконечного тупика”»⁵⁶⁵.

Так или иначе, форма гипертекста, реализованная через сложную систему взаимосвязанных фикциональных примечаний, позволяет Галковскому передать тип русского мышления, которое в исходном тексте он связывает с заевшей пластинкой: «Если дать ему [русскому – Д.М.] выговориться, то вы с удивлением увидите, что через определённый промежуток времени он начнёт повторяться. Его мысль описывает круг и вновь и вновь возвращается в исходную точку». Интересен и ещё один пример, который приводит Одинокоев в качестве подтверждения своего тезиса о том, что постоянные дополнения и спохватывания, присущие русскому мышлению, часто превращаются в пустословие: «Бердяев дал определение характера русского народа. Де, страна крайностей... Потом подумал, подумал и дописал: русские крайние и в своей срединности. Таким образом, Бердяев ничего не сказал. И это очень по-русски. Он “заоправдывался”, “заоправдался”». На подобную страсть к постоянному и бесконечному договариванию указывали и применительно к другим русским писателям. Так, Лев Шестов писал о А.П. Чехове в своей статье «Творчество из ничего»: «И Чехов хорошо сделал, что так закончил пьесу – не затягивать же её до бесконечности. А досказать историю Иванова дело не лёгкое. Чехов потом ещё 15 лет писал, всё досказывал недосказанное, а всё-таки пришлось оборвать, не дойдя до конца...»⁵⁶⁶. Примечательно, что в другом месте той же статьи Шестов, говоря о рассказе Чехова «Чёрный монах», пишет, что в конце рассказа Коврин умирает, чтобы «дать автору право поставить точку». Далее Шестов продолжает: «Это всегда так бывает: когда автор не знает, что делать с героем, он убивает его. Вероятно, рано или поздно этот приём будет оставлен. Вероятно, в будущем писатели убедят себя и публику, что всякого рода искусственные закругления — вещь совершенно ненужная. Истошился материал — оборви повествование, хотя бы на полуслове»⁵⁶⁷. Именно такой техники придерживается Галковский в своём произведении: его примечания постоянно обрываются, словно ему больше нечего сказать по этой теме, ровно до того момента, когда новая ассоциация не вернёт его к прежней теме. Тема закруглений также важен для Галковского: статья Галковского, давшая начало «Бесконечному тупику», называется «Закруглённый мир», а мотив закруглённости встречается применительно и к творчеству Розанова («Мир Розанова “замкнут”, то есть совершенно самодостаточен. Он “закруглен”, то есть

⁵⁶⁵ Оробий, С. П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010. С. 115.

⁵⁶⁶ Шестов, Л.И. Начала и Концы (сборник статей). Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1908. С. 37-38.

⁵⁶⁷ Там же, С. 61-62.

у него нет ощутимой границы. Поэтому он бесконечен. Бесконечен и вечен»⁵⁶⁸), и к русской истории («В русской истории одним из таких наиболее плотных временных отрезков является 1825 год. Несомненно, это некое закругление русской истории. С одной стороны – конец длительного периода дворцовых смут, с другой – начало трагического раскола русского общества»⁵⁶⁹), и даже к собственной жизни («Мне кажется, моя жизнь очень последовательна. В некоторых пунктах она ужасна, но чего в ней нет, так это хаоса. Она закруглена и повторяема»⁵⁷⁰). Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что фрагментарность и стремление к целому не противоречат друг другу, но парадоксальным образом дополняют друг друга, выражаясь в гипертексте Галковского. Если принять во внимание тезис постмодернизма о том, что весь мир – это текст, то сложно представить себе, какой длины должен быть текст, чтобы покрыть собой весь мир. Даже если это невероятно масштабный по объёму и затрагиваемым темам текст, он не сможет объять весь мир, потому что мир бесконечен. Значит, и текст должен быть бесконечным – именно к этому состоянию стремится гипертекст, а потому стоит уточнить упомянутый постмодернистский тезис: весь мир это гипертекст.

Таким образом, «Бесконечный тупик» Галковского являет собой уникальный пример романа-комментария, который, по замыслу автора, своей сложной структурой воплощает и иллюстрирует форму русского национального сознания. Сложная система фикциональных примечаний к якобы несуществующему, незначительному тексту, переплетённых и взаимосвязанных друг с другом, создаёт иллюзию фрагментарности, отрывочности русского мышления, а гипертекстуальность романа и его акцентированная интертекстуальность воплощает собой метафору русского языка по Галковскому, который «постоянно раздваивается, “двусмыслится”, неуловимо перетекает из одной формы в другую, мнится». Своим романом Галковский вывел фикциональные примечания на новый уровень, полностью лишив необходимости в исходном, комментируемом тексте. В этой связи «Бесконечный тупик» занимает промежуточное место в цепи специфического процесса, который можно назвать исчезновением текста: от классических романов, где сноски имеют исключительно утилитарную функцию, и романов-комментариев Набокова и Попова, где комментируемый текст играет пусть меньшую, но всё же ощутимую роль, к произведениям без текста вообще, состоящих исключительно из сносок и примечаний. К последним в русской литературе принадлежит произведение «Комментарии. Маргинальное повествование» С.

⁵⁶⁸ Галковский, Д.Е. «Закруглённый мир». [Электронный ресурс] – URL:<http://samisdat.com/3/316-bt-v.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵⁶⁹ Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).

⁵⁷⁰ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 612.

Богдановой, а в европейской – «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» П. Корнеля. Помимо этого, роман Галковского, используя аппарат фикциональных комментариев и примечаний, занимается вопросами более объективного изучения прошлого, проработкой детских травм, предлагает собственную философскую концепцию, балансируя между философией, публицистикой и собственно литературой, что позволяет говорить о жанровом новаторстве Галковского и его уникальном положении в русской постмодернистской литературе. Разумеется, жанр романа-комментария в русской литературе не ограничивается тремя романами, которым посвящена настоящая глава. В корпус текстов, так или иначе связанных с романами-комментариями, входят и произведения М. Веллера, Н. Байтова, С. Богдановой, В. Коробова. Если расширять тему и говорить не исключительно о русских, но о русскоязычных произведениях, нельзя обойти вниманием роман-диссертацию В. Бутромеева. Вместе с тем, этих произведений всё ещё достаточно мало, чтобы однозначно определить рамки жанра. В нашей диссертации мы ограничиваемся романами Набокова, Галковского и Попова как наиболее известными и наиболее характерными представителями изучаемого жанра. Остальные произведения, на наш взгляд, могут быть отнесены к жанру романа-комментария лишь с некоторыми оговорками. Чтобы это продемонстрировать, об одном из таких примеров – романе Михаила Веллера «Не ножик не Серёжи не Довлатова» – мы поговорим чуть подробнее.

«Не ножик не Серёжи не Довлатова» М. Веллера

Перу Михаила Веллера принадлежит два романа, представляющих для нас научный интерес – «Ножик Серёжи Довлатова», впервые опубликованный в 1994 году, и «Не ножик не Серёжи не Довлатова», написанные, если верить информации в самих текстах, с разницей в пять лет. При этом роман «Ножик Серёжи Довлатова» выступает в качестве исходного текста для «Не ножика не Серёжи не Довлатова» и играет приблизительно ту же роль, что и рассказ Попова «Зелёные музыканты» для соответствующего романа-комментария. В первом произведении Веллера на 68 страницах от первого лица рассказывается о буднях литературного журнала «Нева» и историях, связанных с литературной жизнью в Ленинграде и Таллинне. Сам рассказчик «Не ножика...» заявляет, что его роман состоит из «высказываний и оценок литературного и эмигрантского процессов эпохи распада СССР». Однако важное место в обоих произведениях занимает тема заочных отношений рассказчика Веллера с писателем Сергеем Довлатовым. Эта связь тяжело переживается Веллером, так как его с Довлатовым постоянно сравнивают, причем почти всегда не в пользу первого:

«– Сейчас тут Довлатова всего издали. Вижу – “Зона”: вспомнил, дай, думаю, куплю – о чем хоть речь-то шла. Ты его знал? – спросил Саул.

– О, провались он пропадом, – сказал я. – И в Париже, в Венсенском лесу, под луной, нет мне покоя!

Много лет Довлатов был кошмаром моей жизни.

Кто ж из нынешней литературной братии не знал Серёжи Довлатова? Разве что я. Так я вообще мало кого знаю, и век бы не знал. Он со мной общался, как умный еврей с глупым: по телефону из Нью-Йорка. То есть просто все мои знакомые были более или менее лучшими его друзьями: все мужчины с ним пили, а все женщины через одну с ним спали, или как минимум имели духовную связь. Большое это дело — вовремя уехать в Америку»⁵⁷¹.

Швейцарский ножик, присланный Довлатовым в качестве подарка и благодарности редакции таллинского журнала «Радуга», где впервые в Союзе были напечатаны его рассказы, не только даёт название двум произведениям Веллера, но и становится символом отношений двух героев. Во-первых, дарение ножа не может не отсылать к распространённой в культурах разных стран примете, связанной с тем, что подаренный нож перерезает все связи и отношения дарителя и получателя. Во-вторых, подарок Довлатова оказывается не оригинальным швейцарским ножом, а дешёвым китайским аналогом, который можно купить на распродаже в Нью-Йорке за 99 центов. Мысль Веллера о том, что Довлатов не настолько талантливый писатель, каковым его считают, проходит сквозь весь текст: «Я усомнился и стал читать Довлатова и пришёл к выводу, что такую прозу можно писать погонными километрами»⁵⁷². В-третьих, характерно и отношение самого Веллера к подарку: он не только не бережёт нож как памятный сувенир от знаменитого писателя, но и тут же использует его, чтобы открыть им бутылки и нарезать колбасу. Более того, в какой-то момент Веллер и вовсе теряет ножик, забыв его в гостинице «вместе ещё с кучкой походно-хозяйственной мелочи», признаваясь, что «толку с него было немного». Таким образом, отношение Веллера к Довлатову через отношение к подарку становится весьма очевидным и однозначным для читателя.

Как говорится во вступлении к «Не ножуку...», роман 1994 года вызвал резкую полемику в прессе, что заставило приступить автора к созданию произведения-комментария, в котором весьма подробно и детально комментируются фрагменты того романа, помечаются, разбираются и обсуждаются многочисленные цитаты и реминисценции, объясняются пословицы, поговорки, анекдоты и речевые обороты той эпохи, имена многих культурных деятелей России и мира

⁵⁷¹ Веллер, М. И. Не ножик не Серёжи не Довлатова. Москва: Издательство «АСТ», 2006. С. 16.

⁵⁷² Там же, С. 40.

сопровождаются краткой биографической справкой или какой-то интересной деталью. Веллер настолько подчёркнуто подробен, что обсуждение первого предложения «Ножика...» «в Копенгагене я сделал сделку» занимает в «Не ножике...» почти две страницы. В простой на первый взгляд фразе рассказчик видит ассоциации русского сознания с городом Копенгаген, объясняет тавтологическое словосочетание «сделал сделку», указывает на типичный сказовый зачин по месту действия предлога «В», отмечает, что из десяти гласных этой фразы ровно половину составляет буква «е», ассоциирующаяся в восточнославянских языках с синим цветом, простором, прохладой и водой, а также скрупулёзно разбирает роль местоимения «я» в этом предложении: «Первая же фраза содержит местоимение “я”. Что естественно свидетельствует об эгоцентричности авторского взгляда. Более того: буква “я” расположена в центральной позиции фразы, равноудаленной от конца и начала; “я” является, таким образом, точкой симметрии этой экспозиции. Но и более того: это “я” – тринадцатая буква как от начала фразы, так и от её конца. Сакральность числа тринадцать традиционно ассоциируется с роковым стечением неблагоприятных обстоятельств и неудачей непреодолимой силы. Автор заведомо помещает себя в нежелательное положение и расписывается в собственном бессилии изменить ситуацию. Оставаясь при этом, однако, центром ситуации»⁵⁷³. Тем самым Веллер не только разворачивает первоначальный замысел произведения, который был вынужден сократить, убрав большую часть содержания в подтекст, но и пародирует энциклопедическую парадигму, аннотирование и научный стиль комментирования, саму герменевтику, ярые апологеты которой иногда находят глубокий смысл там, где он не закладывался автором. Важно отметить, что комментируя это предложение, Веллер не говорит о себе в первом лице, но пишет «авторский взгляд», «автор помещает себя», «стремление рассказчика», «автор заведомо внедряет», то есть отдаляется от авторства «Ножика...». Ещё раз эта мысль возникает в середине «Не ножика...», когда рассказчик удивляется, для чего вообще нужно было писать «Ножик»: «Я перечитываю этот именной “меморандум Веллера” три года спустя после написания – и таращу глаза: а чегой-то это я злопыхаю, как самовар, растопленный сушеными мухоморами? [...] Мое второе “я” утверждает, что ничего подобного я на самом деле никогда не думал и уж тем более не писал»⁵⁷⁴. Этим роман Веллера отличается от произведений Галковского и Попова: в первом отношении Одинокова к авторству исходного текста не подчёркивается, так как Одинокоев полностью сконцентрирован на смысле и содержании, а во втором автор примечаний, также сокрушаясь по поводу бесталанности своего раннего текста, тем не менее не отказывается от его авторства.

⁵⁷³ Там же, С. 70.

⁵⁷⁴ Там же, С. 158.

Тем не менее, одной из причин создания «Не ножика...» является желание Веллера отмежеваться от темы, связанной с Довлатовым. Так, пытаясь подчеркнуть, что его роман вовсе не о Довлатове, Веллер даже прибегает к математическим расчётам: «За небольшим исключением высоколобых (не по социальному статусу, а по высоте лба), читатели восприняли однозначно так, что это роман про Довлатова. Намерения автора при объективации результата никого не интересуют. Озадаченный неожиданными отзывами автор взял в конце концов бумажку и карандаш и стал просчитывать собственное сочинение: какая часть его посвящена Довлатову и вообще содержит какие-либо упоминания о нем. Я пересчитал дважды, и у меня получилось 14,8%. Шесть седьмых текста и вовсе не имеют к этому вопросу никакого отношения. Вообще и категорически о другом»⁵⁷⁵. Веллера возмутило, что читатели восприняли его роман как «роман про Довлатова» – попыткой это опровергнуть объясняется не только идея романа, но и его название. Однако тематика «Не ножика...» распространяется шире вопроса о взаимоотношениях автора с Довлатовым и затрагивает темы литературы, эмиграции, жизни в позднем СССР, а также содержит в себе опыт автокомментирования и саморасшифровки, что представляет особый интерес в свете нашего исследования, так как происходит через использование фикциональных послетекстовых примечаний.

Эпиграф к «Не ножик...» приписывается немецкому писателю Эрнсту Юнгеру и звучит так: «Признак высшего стиля – отшлифованная темнота. Человек скользит по загадкам глубины как на коньках по замерзшему озеру Тот, кто комментирует сам себя, опускается ниже своего уровня». Выбор именно такого эпиграфа представляется выглядит весьма иронично, учитывая, что последующие 150 страниц Веллер будет заниматься именно самокомментированием. В одном моменте он даже определит своё произведение как «роман-автокомментарий»⁵⁷⁶. Это авторское определение, а также характерная структура и жанровая специфика романа представляются нам достаточно близкими к изучаемому в диссертации жанру, что сподвигает нас рассмотреть это произведение Веллера с позиций романа-комментария и сравнить его с произведениями Галковского и Попова.

«Не ножик не Серёжи не Довлатова» одновременно похож и сильно отличается по своему формату от романов-комментариев, что мы разбирали прежде. Как и в тех произведениях, аппарат комментариев существенно превосходит исходный текст не только по объёму и широте затрагиваемых тем и вопросов, но и по обилию действующих лиц и упоминаемых персонажей. Комментарии также выстроены в виде послетекстовых примечаний, однако не пронумерованы, и

⁵⁷⁵ Там же, С. 86.

⁵⁷⁶ Там же, С. 110.

связываются с исходным текстом исключительно через слово или фразу комментируемого текста и указание соответствующей страницы, как это реализовано в романе Набокова. Как и у Галковского с Поповым, примечания Веллера самодостаточны и при желании могут читаться в произвольном порядке. В то же время, у этих примечаний отсутствуют ссылки друг на друга, а значит мы не можем говорить о гипертекстовой природе романа, в то время как в нашей диссертации это выделяется в качестве одного из ключевых свойств для жанра романа-комментария. Соответственно, отсутствует возможность выбора читательской стратегии, а значит произведение тяготеет к линейному прочтению. Мы говорим «тяготеет», так как читатель, конечно, волен пропустить несколько примечаний или перелистнуть страницу, однако явные и эксплицитные гипертекстуальные связи между примечаниями, как бы ведущие читателя за руку по аппарату комментариев, отсутствуют. В некоторых местах можно обнаружить некоторое стремление к гипертекстуальной связи, что можно объяснить своего рода жанровой памятью: в одном месте мы встречаем некое «примечание в примечании», в другом – указание, отдалённо напоминающее гипертекстовую ссылку: «Я всего лишь живописал ещё одни страдания неюного Вертера, уже написанные (отсыл на страницу назад к абзацу про Катаева)». Однако возможности свободного перемещения между примечаниями и соответствующих указателей читатель лишён. Отсутствуют и ссылки на соответствующее примечание в исходном тексте, как в романе-комментарии Попова или электронной версии романа Галковского, что также не позволяет нам в полной мере рассматривать роман Веллера как полноценный роман-комментарий.

Присутствует, однако, важный для романа-комментария мотив двойничества и противопоставления. Явный мотив двойничества мы обнаруживали в «Бледном огне» Набокова, где сталкивались Шейд и Кинбот, Кинбот и Боткин, реальность и фантазия, стихотворная поэма и прозаический комментарий. «Двойником» и «пародией» себя неоднократно называет Одинок. В романе Попова прослеживается явное противопоставление классиков русской литературы и официальных разрешённых советских литераторов – членов Союза писателей, а также столкновение различных языковых регистров, представляющих и иллюстрирующих абсолютно разные социальные слои общества. В романе Веллера противопоставление подобного рода прочитывается уже в названии исходного текста и комментария к нему («Ножик Серёжи Довлатова» и «Не ножик не Серёжи не Довлатова» соответственно), а также в фигурах самих Довлатова и Веллера. По мнению Е.Н. Баранова, в контексте этого произведения можно говорить о целой системе «противовесов», помимо о самих Веллера и Довлатова: «Даже помимо показа непростых взаимоотношений двух писателей из этого опорного пункта вырастает повествование,

в котором возникают щемящие лирические отступления о судьбах эмиграции (*Россия – за граница*). Всплывает излюбленная М. Веллером тема взаимоотношений *писатель – критик*, где последний почти всегда на коне, но в духовном проигрыше»⁵⁷⁷.

В произведении Веллера встречается и привычный для поэтики романа-комментария образ зеркала, однако не в качестве метафоры двойничества, а в качестве известного сравнения с романом. Такое сравнение встречается у Стендаля в романе «Красное и чёрное» («Роман – это зеркало, которое движется по большой дороге. Оно отражает для вас то лазурь небес, то вязкую грязь дорожных размывов. И вы обвиняете в безнравственности человека, который несет зеркало в своей заплечной корзине! Его зеркало показывает грязь, и вы обвиняете зеркало!»⁵⁷⁸), у Сологуба в предисловии ко второму изданию «Мелкого беса», наследующее Стендалю («Этот роман – зеркало, сделанное искусно. Я шлифовал его долго, работая над ним усердно. [...] Уродливое и прекрасное отражаются в нём одинаково точно»⁵⁷⁹), и у Набокова в романе «Дар», где проносом зеркального шкафа по улице открывается первая глава. Веллер иронично обыгрывает это сравнение, говоря о том, что романа достойна любая тема при наличии у автора ассоциативного мышления: «Достопамятные дискуссии о смерти романа ошарашивали безмозглостью. Ежели роман — зеркало, с которым идешь по большой дороге,— то ли дороги укоротились, то ли ножки у дискуссантов ослабли, то ли слабая ленинская теория зеркального отражения трещину дала»⁵⁸⁰. Примечательно, что в комментариях Веллер возвращается к этой теме, указывая среди источников этого сравнения Стендаля, Бальзака и Губарева, но пропуская Сологуба с Набоковым. Как пишет В.А. Куринцкая, «и Веллер и Попов развенчивают устоявшийся штамп о литературе как зеркале жизни, причем делают это в смягченной форме в претексте и жестче в комментарии». Эта идея получает даже большее значение в свете того, что перед нами – очередной роман о литературе, роман о писателе. Веллер несколько раз в тексте упоминает, что, при желании, мог бы написать роман о каждой детали, упоминаемой в тексте: «То мог быть роман о ячейке Народного фронта, который привел Эстонию к независимости, а своих зачинщиков, творческую интеллигенцию, к помойке. Что роман – эпическая трилогия! И жизнь каждого сотрудника – тоже роман, философский, энциклопедический, сентиментальный и местами матерный», «И вызванивает роман о ноже – а какое хорошее название: “Роман о ноже”!», «А как можно (можно зачем) не посвятить отдельного романа Александру Абрамовичу

⁵⁷⁷ Баранов, Е.Н. «Система семантических «Противовесов» в «Долине идолов» М. Веллера». Ярославский педагогический вестник, vol. 1, no. 3, 2010. С. 244.

⁵⁷⁸ Stendhal. *Le rouge et le noir*. Paris, 1973, С.313.

⁵⁷⁹ Сологуб, Ф. К. *Мелкий бес*. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 2004. С. 6.

⁵⁸⁰ Веллер, М. И. *Не ножик не Серёжи не Довлатова*. Москва: Издательство «АСТ», 2006. С. 34.

Кабакову», «Не дайте мне ни единого слова — и это будет роман о муках отсутствия слова и невозможности выразить все, что переполняет человека». Здесь прослеживается не только постмодернистская установка «мир как текст», особенно свойственная поэтике романа-комментария, но и то, что Веллер определил как «точечная эпопея»: «Точечное сообщение изобрели давно. Морзянка записывается на пленку, а пленка — со скоростью в триста раз больше нормальной — на другую пленку. Краткий писк уходит в эфир. Кем надо он вылавливается, записывается и разматывается чувствительной аппаратурой с трёхсоткратным замедлением: сообщение восстанавливается. В этом романе-автокомментарии я слегка — всего-то в десять-пятнадцать раз — кое-где замедляю перемотку записи, чтобы некоторым малопосвященным читателям было внятно что-либо кроме услышанного ранее писка»⁵⁸¹. Другими словами, Веллер в своём «Ножике...» даёт некий зашифрованный текст, который читателю необходимо расшифровать, опираясь на исторические, литературные, культурологические и бытовые знания. «Не ножик...», в свою очередь, выступает как ключ к расшифровке этого текста, иногда предлагая свой вариант интерпретации исходного текста, как в «Бледном огне», а иногда — открыто отказываясь и избегая прямого, явного и однозначного комментирования, как в «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”».

Рассмотрим, какие ещё связи «Не ножик...» имеет с изученными в данной главе романами-комментариями. С «Бесконечным тупиком» роман Веллера роднит несколько вещей. Во-первых, это желание автора ответить на критические рецензии оппонентов, опровергнуть их тезисы и деконструировать их. Галковский в предисловии к первому изданию «Бесконечного тупика» пишет о том, как его травили в советской прессе: «Кампания травли шла “крещендо” и после последовательного обвинения в графомании, невежестве, антисемитизме, русофобии, хамстве и плагиате дошла, наконец, до степеней неслыханных, вплоть до обвинений в... порнографии!!! Кажется, никто из писателей не подвергался столь последовательному и “разнонаправленному” остракизму даже в годы застоя, особенно если учесть, что эмигрантские средства массовой информации действовали в моём случае в полном единодушии с внутрисоветскими». Чтобы показать несостоятельность претензий в свой адрес, а также то, что он подвергался нападкам из совершенно разных идеологических лагерей, Галковский в конце своего романа публикует несколько вымышленных, подчёркнуто гротескных рецензий на свою книгу, гиперболизируя и осмеивая того или иного критика.

⁵⁸¹ Там же, С. 110.

Веллер же во вступлении к «Не ножичку...» пишет, что «Ножик Серёжи Довлатова» вызвал резкую полемику в прессе и приводит список рецензий на свою книгу с именами авторов и выходных данных, указывая, что большинство читателей «восприняли однозначно так, что это роман про Довлатова». Веллер считает необходимым объясниться и уточняет: «Я пишу эту книгу для остальных. Ставлю такой опыт – единожды. Я намеренно и сознательно изобразил себя как бы проигравшим виртуальный и вымышленный поединок, которого не было. Я не ожидал такого эффекта, сознаюсь, – быть простодушно принятым за завистливого идиота, который подает эдакое всерьез». Своим вторым романом Веллер не только отвечает критикам и читателям, не понявшим его, но и уточняет свою изначальную идею, как бы дописывая первый роман. Как пишет Е.Н. Баранов, «само построение текста отвечает принципу диалога (цитата и комментарий к ней), но на этот раз писатель беседует с собственным произведением, а вернее, поясняя частности, договаривает его, “вышивает гладью” по своей прежней “канве”. Тем самым он принимает на себя роль оппонента, судьи и адвоката собственного текста»⁵⁸². Всё это возвращает нас к французскому писателю XIX века Франсуа Шатобриану, который, также используя фикциональные комментарии к своему предыдущему произведению, выступает судьёй и адвокатом своего текста.

Во-вторых, оба автора в своих произведениях прямо говорят о том, что романы, над которыми они работают, при желании могут быть в несколько раз объёмнее. Веллер: «Я чувствую необходимость в перерыве этого комментария – весьма неполного, далеко не исчерпывающего – всего к четырем страницам текста романа. Понятно ли теперь, почему их было двести пятьдесят? А могло – две тысячи пятьсот. Или пять тысяч двести. Или сколько угодно – куда помнишь и соображаешь. Ты берешь любое слово – и включаешь в себе механизм развертывания, увеличения, поступенчатого приближения и погружения вглубь: и оказываешься внутри мельчайшего знака Бытия, клетки, молекулы, атома, электрона, кварка, волны – а волны складываются в струнную модель Вселенной». Галковский: «Я бы мог написать и IV часть. С соответствующим увеличением объёма. Да в значительной степени она уже написана. Так, конспекты, на которые я опирался, составят 1500 страниц. Дневники – около 500 (написанные конспективно, они легко разворачиваются в 10 раз). Всякого рода рукописи, не вошедшие в окончательный текст, – страниц 500. И главное, аппарат пометок и записей на полях сотен книг. Его полное воспроизведение и развёртка как раз и составит 30000 страниц»⁵⁸³. На наш взгляд,

⁵⁸² Баранов, Е.Н. «Система семантических «Противовесов» в «Долине идиолов» М. Веллера». Ярославский педагогический вестник, vol. 1, no. 3, 2010. С. 245.

⁵⁸³ Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998. С. 555.

подобное совпадение указывает на саму природу комментирования как жанра. Одна из центральных идей романа-комментария заключается в том, что начав комментировать, остановиться бывает очень сложно. Эта мысль присутствует и в комментариях сумасшедшего Кинбота, и в примечаниях графомана-Попова. Возвращаясь к названию романа Галковского, комментирование – это действительно бесконечный процесс, который никуда не ведёт. Сходство же Галковского с Веллером ещё и в том, что оба писателя сравнивают его с бесконечным человеческим разумом: «Вспомнишь – вздрогнешь – и любое слово рассыпается на песчинки, и при ближайшем рассмотрении из этих песчинок выстраивается самостоятельный роман, имеющий тенденцию стать бесконечным, каковы и есть свойства нашего познания»⁵⁸⁴.

Тесно роман Веллера связан и с «Подлинной историей “Зелёных музыкантов”» Евгения Попова. Во-первых, оба писателя одинаково негативно оценивают большевистский строй и жизнь при советской власти. Так, рассказчик в романе Веллера прямо называет большевистскую систему «идиотской»: «О боже, лучше власть бандитов, только не обратно в совок – с бандитом можно договориться по уму, логике и понятиям, следуя его интересам, – с идиотизмом системы договориться невозможно никаким образом»⁵⁸⁵. Отрицательно оба писателя относятся и к официальной советской литературе: рассказчик Попова не раз уничижительно называет её представителей «совписами», а фразы «советский писатель», «молодой писатель», «бывалый писатель» помещает в ироничные кавычки. Веллер также весьма скептически относился к этому официальному статусу писателя в Советской России:

«– Вот у тебя, Мишка, выходят книжки, тебя приняли в Союз писателей, где-то там печатают, переводят... то есть ты добился статуса нормального советского писателя.

– Какой у нас статус, змеиное молоко, мы сами-то еле живы. И где мне этим статусом статусировать...

– Не скажи. Это всё-таки. Официальная печать. Издаваться легче. То-се. Вот Сергуня хотел того же самого: просто писать, печататься, жить на литературные заработки, быть писателем. Но тебе, понимаешь, повезло, а ему вот нет.

– Мне — повезло? – взрыднул я. – Это кто ж такое оно, которое меня везло?»⁵⁸⁶.

В этом отрывке снова ставится вопрос о роли писателя и творца в обществе, важнейший для «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» и для романа-комментария в целом. В «Ножике Серёжи Довлатова» эта тема ставится через постоянное сравнение литературного пути Довлатова

⁵⁸⁴ Веллер, М. И. Не ножик не Серёжи не Довлатова. Москва: Издательство «АСТ», 2006. С. 79.

⁵⁸⁵ Там же, С. 128.

⁵⁸⁶ Там же, С. 29.

– знаменитого писателя, эмигрировавшего в Америку, которому легко даются литературные успехи и который пользуется всеобщим вниманием и всеобщей любовью, – и героем Веллера, который вынужден не только с трудом пробивать себе путь в литературу, но и справляться с вечным давлением в связи с постоянным сравнением его с Довлатовым, которое основано на некоторых сходствах биографий двух писателей:

«И первое, что меня спросили в Доме Печати:

– А Серёжку Довлатова ты знал?

– Нет, – пожимал я плечами, слегка задетый вопросами о знакомстве с какой-то пузатой мелочью, о ком я даже не слышал. – А кто это?

– Он тоже из Ленинграда, – разъяснили мне. Я вспомнил численность ленинградского населения; три Эстонии с довеском.

– Он тоже писатель. В газете работал.

– Где он печатался-то?

– Да говорят же: вроде тебя.

Это задевало. Это отдавало напоминанием о малых успехах в карьере. Я не люблю тех, кто вроде меня. Конкурент существует для того, чтобы его утопить»⁵⁸⁷.

Второе сходство романов Попова и Веллера заключается в пародии на научный комментарий, энциклопедизм и объяснение реалий советского быта, реализованное Битовым в романе «Пушкинский дом». Мы уже приводили примеры ироничных, едких комментариев Попова, связанных с теми или иными особенностями эпохи. Нужно признать, что Веллер в своих комментариях не столь ядовит, однако часто вторит Попову, отказываясь быть серьёзным: «стр. 57 Америка – это такая страна»⁵⁸⁸, «стр. 44 ...шванк, факетию, анекдот, хронику, сагу – Литературную энциклопедию и словарь литературных терминов читайте сами, тупые бездельники»⁵⁸⁹, «стр. 44 Геббельс, Йозеф – Можно было бы и не объяснять, кто это такой, но как-то обидно для литературы выходит: текст о литературе, сейчас мы будем давать ссылки про Трифонова и Гроссмана, а про Геббельса, мол, и так все знают – он, выходит, гораздо знаменитее русских главных писателей в их собственной стране»⁵⁹⁰. Последний пример особенно характерен: взявшись подробно и детально комментировать реалии ушедшей эпохи, Веллер постоянно отказывается это делать, ссылаясь на достаточную известность того или иного имени, факта или явления: «стр. 45 Высоцкий – Любая справка тут унизительна для поэта, чья истинная слава в

⁵⁸⁷ Там же, С. 18.

⁵⁸⁸ Там же, С. 193.

⁵⁸⁹ Там же, С. 44.

⁵⁹⁰ Там же, С. 166-167.

русской поэзии непревосходима на протяжении всей её истории»⁵⁹¹, «стр. 47 Арьев – О славном человеке Андрее Арьеве, завкритикой журнала “Звезда”, мне нечего добавить к сказанному в тексте»⁵⁹² (здесь нельзя не вспомнить упомянутую во второй главе сноску Ранке, в которой ему тоже «ничего добавить»), «стр. 67 Куда мчимся, да? Птица тройка... – Ну, заключительный авторский монолог из “Мертвых душ” все знают»⁵⁹³. Эти, а также менее явные отсылки и референсы, которыми пестрит текст Веллера, не только вновь напоминает насыщенные цитатами романы Галковского и Попова, но и говорит о ещё одной характерной особенности романа-комментария, а именно об интертекстуальности. Как пишет Баранов, «неотъемлемой составляющей “Не ножика” выступает, в первую очередь, самоирония, которая ставит в нейтральную зону все спорные веллеровские сентенции, а затем отсылает читателя к авторам и произведениям, послужившим потенциальной первопричиной исходного текста (уходя в “тень” иных авторитетов)»⁵⁹⁴. Примечательно, что в «тени авторитетов» за чужими цитатами прятался и Одинок, признаваясь, что мыслит цитатами.

Таким образом, роман Веллера «Не ножик не Серёжи не Довлатова» в очень многих моментах действительно родственен роману-комментарию, однако может быть причислен к этому жанру лишь с некоторыми оговорками. С одной стороны, в произведении присутствует дихотомия *исходный текст – комментарий*, послетекстовые примечания по своей тематике и объёму значительно шире исходного текста, их функция не сводится к простому объяснению фрагментов исходного текста, присутствует пародийный элемент, игра с читателем. С другой стороны, сноски и примечания не носят гипертекстовый характер, исходный текст не связан с аппаратом комментариев напрямую, отсутствует уликовая парадигма и указание на многочисленные способы прочтения текста – все эти признаки, как мы вывели в нашей диссертации, являются жанроопределяющими. Несмотря на это, роман Веллера вносит важный вклад в изучение этого жанра и позволяет расширить наше знание о специфике романа-комментария, что лишь доказывает необходимость более внимательного изучения как и этого конкретного произведения, так и таких произведений, форма которых тяготеет к формату романа-комментария.

⁵⁹¹ Там же, С. 177.

⁵⁹² Там же, С. 188.

⁵⁹³ Там же, С. 204.

⁵⁹⁴ Баранов, Е.Н. “Система семантических «Противовесов» в «Долине идиолов» М. Веллера”. Ярославский педагогический вестник, vol. 1, no. 3, 2010. С. 245.

Заключение и выводы

Описанные в нашей диссертации наблюдения и некоторые выводы – лишь небольшой вклад в изучение русской литературы с позиций фикциональных паратекстов. Как несколько раз упоминалось на протяжении всей работы, интерес представляют не только сноски и примечания, но и фикциональные предисловия, фикциональные именные указатели, фикциональные издатели и фикциональные переводчики. Однако развитие именно фикциональных сносок и примечаний вылилось в создание самостоятельного жанра романа-комментария.

В рамках нашей диссертации нам удалось проследить генезис и эволюцию этого литературного жанра, который мы рассматриваем в контексте принадлежности к постмодернистской литературе. Специфика этого жанра основывается на нескольких аспектах.

Во-первых, роман-комментарий возник как естественное и закономерное продолжение многовекового развития фикциональных паратекстов в европейской и русской историографии, академических работах и художественной литературе. На появление романа-комментария повлияли и европейские историки XVII-XIX веков, такие как П. Бейль, Э. Гиббон и Л. Ранке, и европейские писатели и поэты XVIII-XIX веков (А. Поуп, Ф. Шатобриан), и русские историографы XVIII-XIX веков (И. Болтин, Н. Карамзин), и писатели и поэты русской классической литературы XIX-XX веков, среди которых мы выделяем А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, В. Брюсова, Е. Замятина, В. Некрасова, В. Набокова и А. Битова. Каждый из названных европейских и русских литераторов внёс свой вклад в изменение роли сноски и примечания как паратекстуального элемента, превратив его из вспомогательного утилитарного инструмента в часть фикции романа, неотъемлемую от основного текста, что, в свою очередь, привело к возникновению уникального жанра романа-комментария.

Во-вторых, важную роль в этом явлении сыграл жанр эссе, созданный М. Монтенем, а в русской литературе активно использовавшийся в том числе В. Розановым, и повествовательный метод сказа, описанный русскими формалистами.

В-третьих, выделение романа-комментария как самостоятельного жанра стало следствием появления и развития интерактивных романов и гиперроманов XX века. Одной из художественных задач этих произведений стал не только эксперимент с формой романа, о необходимости которого в той или иной форме говорили литературоведы первой половины XX века в разных странах, от Ортеги-и-Гассета до Бахтина, но и изменение позиции читателя, наделение его активной ролью соучастника, соавтора художественного произведения путём предоставления ему нескольких читательских стратегий, то есть способов, с помощью которых

художественное произведение может быть прочитано. Последняя установка вытекает из позиций постструктурализма и постмодернизма, также оформившихся в середине XX века. Вместе с тем, роман-комментарий как самостоятельный жанр обладает несколькими уникальными характеристиками и особенностями, отличающими его от интерактивного романа и гиперромана, которые были подробно изучены в первой главе.

Среди художественных произведений, определяемых в качестве романов-комментариев, в нашей диссертации подробно рассматриваются романы «Бледный огонь» В. Набокова, «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» Е. Попова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского и «Не ножик не Серёжи не Довлатова» М. Веллера.

Все романы имеют общие признаки, которые мы выделяем в качестве жанровых характеристик, специфичных для романа-комментария. Во-первых, это особая структура произведения, построенная на совмещении, взаимодействии или противопоставлении двух текстов: комментируемого, исходного текста и комментария к нему. Комментарии значительно превосходят исходный текст по объёму и выходят за рамки простого комментирования исходного текста. Во-вторых, всем романам присущи такие особенности, как повышенная цитатность и интертекстуальность, постмодернистская ирония, установка «мир как текст» и сильная пародийная составляющая. В-третьих, важным фактором является контакт исходного текста и комментария, что практически всегда переходит в гипертекстуальность, связывая не только сноски и примечания с текстом, но и примечания друг с другом. Это, в свою очередь, позволяет читать роман несколькими способами, пользуясь ссылками в произведении или игнорируя их. В-четвёртых, все романы-комментарии так или иначе содержат как общие мотивы и символы (зеркало, лабиринт), так и общие темы (возможность и риски интерпретации какого-либо текста, роль русской литературы, положение писателя в обществе).

Незначительные структурные различия в изучаемых произведениях, связанные с организацией и форматированием текста в произведении, описаны в соответствующих частях третьей главы и обусловлены скорее разницей в жанрах исходного текста и организацией комментариев, в то время как различия иного рода зависят от художественных целей и задач каждого конкретного автора, что лишь обогащает изучаемый нами жанр.

Особенностью романа Набокова является создание в исходном тексте и комментариях двух противоречащих друг другу версий, воплощающих установку о смерти Автора (что также встречается в других романах писателя, например, в «Истинной жизни Себастьяна Найта»), идея о невозможности однозначной интерпретации того или иного текста и иллюстрация тех рисков, с которыми сталкивается любой комментатор или исследователь. Роман Попова отличается

столкновением разных языковых регистров и стилей, с помощью чего постулируется протест против авторитарного линейного текста, деконструируются мифы о советском народе и предлагается авторская оценка советского строя и быта в целом и советской литературы в частности. «Бесконечный тупик» Галковского выделяется оригинальными представлениями автора о специфике русского сознания и русского языка, которые воплощаются через форму послетекстовых фикциональных примечаний, которые объединены в сложную структуру, связанную несколькими смысловыми линиями. Произведение Веллера является примером автокомментирования и подробного объяснения собственного текста, однако, лишённое гипертекстуальной системы, может быть отнесено к списку романов-комментариев лишь с оговоркой и скорее представляет собой его разновидность или одно из возможных ответвлений этого жанра.

Разумеется, изучение жанра романа-комментария далеко от своего завершения, а поставленные в рамках данной диссертации вопросы требуют дальнейшего внимания. Фикциональные сноски и примечания продолжают применяться в современной русской литературе: одним из примеров может служить вышедший в 2019 году роман Линор Горалик «Все, способные дышать дыхание». Кроме того, исследование фикциональных паратекстов в классической и современной русской литературе можно и необходимо расширить и на другие составляющие художественных произведений, к примеру, на фикциональные предисловия. В этой связи результаты нашей диссертации, закрепляющие роман-комментарий в качестве самостоятельного литературного жанра и описывающие его специфику и генезис, могут стать необходимым подспорьем для дальнейших литературоведческих работ и поддержать другие исследования русской и мировой литературы.

Библиографический список

1. Абашева, М.П. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Пермь: Издательство ПГПУ, 2001.
2. Адамович, М. Этот виртуальный мир. Современная русская проза в Интернете: её особенности и проблемы. Новый мир, no. 4, 2000. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/4/etot-virtualnyj-mir.html (дата обращения: 10.11.2023).
3. Ананьина, О.А. “Самоинтерпретирующая книга: роман М. Данилевски ‘Дом листьев’” Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, vol. 2, no. 3, 2017, pp. 51-66.
4. Баранов, Е.Н. “Система семантических «Противовесов» в «Долине идолов» М. Веллера”. Ярославский педагогический вестник, vol. 1, no. 3, 2010, pp. 243-246.
5. Баринова, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе (А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов): автореф...дис. кан. фил. наук. Тверь, 2008.
6. Баринова, Е.Е. “Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’»”. Филология и человек, no. 2, 2007, pp. 103-110.
7. Барст, О.В. Структурно-семантические особенности организации гипертекстового нарратива (на материале гиперромана М. Джойса *Twelve Blue*): автореф...дис. кан. фил. наук. Санкт-Петербург, 2005.
8. Барт, Ролан. Избранные работы: семиотика: поэтика. Москва: Издательство «Прогресс», 1989.
9. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975.
10. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Издательство «Э», 2017.
11. Бахтин, М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930 – 1961 гг.). Москва: Издательство «Языки славянских культур», 2012.
12. Белый, Андрей, и Разумник Иванов. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Санкт-Петербург: Издательство «Феникс», 1998.
13. Беляева, И.С. Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2009.
14. Беляк, Г.Н. “«Пушкинский Дом» Андрея Битова: автор жив, или хозяин Дома”. Мир русского слова, no. 3, 2017, pp. 65-72.

15. Битов, А.Г. Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом. Москва: Издательство «АСТ», 1996.
16. Битов, А. “Три «пророка”. Вопросы литературы. no. 7, 1976, pp. 145-174.
17. Болтин, И.Н. Примечания на “Историю древняя и нынешняя России” господина Леклерка, сочиненных генерал-майором И. Болтиным. Том I. Печатано в Типографии Горнаго Училища, 1788.
18. Большая советская энциклопедия: [В 30 т.] Гл. ред. А. М. Прохоров. Издание 3-е. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1969-1978.
19. Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. Пер. с испанского Вс. Багно. Санкт-Петербург: Издательство «Северо-Запад», 1992.
20. Брюсов, В.Я. Огненный ангел: повесть XVI века в двух частях. Москва: Издательство «Скорпион». 1908.
21. Брюсов, В.Я. Огненный ангел: повесть в XVI главах. Издание второе, исправленное и дополненное примечаниями. Москва: Издательство «Скорпион». 1909.
22. Брюсов, В.Я. Статьи и рецензии 1893-1924. Москва: Издательство «Художественная литература», 1975.
23. Бутов, В. “Отчуждение славой”. Новый мир, no. 2, 2000. [Электронный ресурс] – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/2/otchuzhdenie-slavoj.html (дата обращения: 10.11.2023).
24. Бэгби, Льюис. Первые слова: о предисловиях Ф. М. Достоевского. Academic Studies Press, 2020.
25. Вайнштейн, О.Б. Интервью с Ж. Деррида. Мировое древо, no. 1, 1992. pp. 73-80.
26. Вашш, Аннамария. Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм! Смена парадигмы в конце восьмидесятых. University of Debrecen, 2021.
27. Веллер, М. И. Не ножик не Серёжи не Довлатова. Москва: Издательство «АСТ», 2006.
28. Вишевский, Анатолий. “О поэтическом мире Евгения Попова”. Russian Language Journal/Русский Язык, vol. 45, no. 151/152, 1991, pp. 185–225. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43669673>. Accessed 10 Nov. 2023.
29. Волгин, И.Л. “«Дневник писателя» как мирозозидающий проект”. Вопросы философии, no. 5, 2014, pp. 116-122.
30. Воннегут, Курт. Колыбель для кошки. Москва: Издательство «Молодая гвардия», 1970.

31. Вяземский, П. А. Стихотворения. Ленинград: Издательство «Советский писатель», 1958.
32. Галковский, Д.Е. «Бесконечный тупик». Исходный текст. [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 10.11.2023).
33. Галковский, Д.Е. «Закруглённый мир». [Электронный ресурс] – URL: <http://samisdat.com/3/316-bt-v.htm> (дата обращения: 10.11.2023).
34. Галковский, Д.Е. Бесконечный тупик. Издание второе, дополненное. Самиздат, 1998.
35. Георгиева, Н.Г., Георгиев В.А. ««Припасы», из которых «Почерпать должно известия»: понятие «Исторический источник» в трудах историков XVIII в». Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России, no. 3, 2011, pp. 127-140.
36. Гиббон, Эдуард. История упадка и разрушения Римской Империи. Части I-II. Перевод с англ. В. Н. Неведомского. Москва, 1883.
37. Гинзбург, Карло. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Москва: «Новое издательство», 2004.
38. Гиппиус, З.Н. Собрание сочинений. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916 гг. Москва: Издательство «Русская книга», 2003.
39. Глазунова, С.И. «К вопросу о жанре комментария в творчестве В. Набокова». Вестник Костромского государственного университета, vol. 18, no. 5, 2012, pp. 105-108.
40. Гоголь, Н. В. Миргород. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 2013.
41. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем. т. I. Москва: Издательство «Наука», 2003.
42. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем. т. VII, Кн. I. Москва: Издательство «Наука», 2012.
43. Голлербах, Э.Ф. В.В. Розанов. Жизнь и творчество. Санкт-Петербург: Издательство «Полярная звезда», 1922.
44. Горетить, Йожеф. Образ Владимира Соловьева в книге Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик». Sub Rosa Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005, pp. 219-226.
45. Громбах, С.М. «Примечания Пушкина к «Евгению Онегину»». Серия литературы и языка, vol. 33. no. 3, 1974, pp. 222-233.

46. Гусев, Ю.П. “Аристократия и национальная история. Последние романы Петера Эстерхази”. Память vs история. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, no. 1, 2018, pp. 77-94.
47. Дебрецени, Пол. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. Санкт-Петербург: Издательство «Академический Проект», 1995.
48. Долгополов, Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Ленинград: «Советский писатель», 1988.
49. Долинин, А.А. В.В. Набоков: pro et contra: антология. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 1997.
50. Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. Санкт-Петербург: Издательство «Академический Проект», 2004.
51. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. V. Ленинград: Издательство «Наука», 1973.
52. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. т. 14. Санкт-Петербург, Издательство «Наука» 1995.
53. Дрозда, Мирослав. “Нарративные маски русской художественной прозы”. *Russian literature*, vol. 35, no. 3-4, 1994, pp. 287–547.
54. Евстафиади, О.В. “Коммуникативные регистры и виды речи”. *Наука и современность*, no. 5-3, 2010, pp. 24-28.
55. Ермоленко, С.И. “Роман в русской литературе 80-х гг. XIX века: к проблеме «Кризиса» жанра”. *Филологический класс*, no. 3 (41), 2015, pp. 36-40.
56. Ерёмин, И.П. Литература Древней Руси. Ленинград: Издательство «Наука», 1966.
57. Житие Феодосия Печерского / Подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачёва. Т. 1: XI—XII века. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 1997.
58. Замятин, Е.И. Мы. Издательство «Международное Литературное Содружество», 1967.
59. Злобина, Ю.И. “Структурная» реальность в произведении П. Корнеля «Пути к раю»”. [Электронный ресурс] – URL: http://www.rusnauka.com/15_DNI_2008/Philologia/33664.doc.htm (дата обращения: 10 ноября 2023).

60. Золотухина, О.И. “Литературоцентричность русской истории в романе Д. Е. Галковского «Бесконечный тупик»”. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, по. 4, 2013, pp. 15-22.
61. Ильев, С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев: Издательство «Лыбидь», 1991.
62. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Издательство «Интрада», 1966.
63. Илюточкин, К. Корпус Дидима Слепца как памятник церковной письменности IV века. Сергиев Пасад. 2005. [Электронный ресурс] – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Didim_Aleksandrijskij/korpus-didima-sleptsja-kak-pamjatnik-tserkovnoj-pismennosti-iv-veka/ (дата обращения: 10 ноября 2023).
64. Йенсен, П.А. Парадоксальность автора (у) Достоевского. Петербургский сборник. vol. 3, Парадоксы русской литературы, 2000, pp. 219–233.
65. Кабаков, А.А., Попов Е.А. Аксенов. Москва: Издательство «АСТ», 2011.
66. Кар, Тит Лукреций. О природе вещей. Пер. с латинского Ф. Петровского. Издательство Академии наук СССР, 1946.
67. Карамзин, Н.М. История государства Российского. Том I, издание второе, дополненное. Санкт-Петербург, 1818.
68. Карамзин, Н.М. Московский журнал. Часть 2, книга 1. Москва: Университетская типография В. Окорокова, 1791.
69. Карамзин, Н.М. Письма русского путешественника. Ленинград: Издательство «Наука», 1984.
70. Карамзин, Н.М. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Издательство «Советский писатель», 1966.
71. Касимова, Г.Р. Интерактивный роман второй половины XX века: генезис и поэтика. Московский педагогический государственный университет, 2016.
72. Ключевский, В.О. Литературные и исторические портреты. Москва: Издательство «Юрайт», 2021.
73. Ковельман, А.Б. Талмуд, Платон и Сияние Славы. Москва: Издательство «Книжники», 2011.
74. Кожевников, В.А. Письма В. А. Кожевникова В. В. Розанову. Вестник русского христианского движения, по. 143, 1984, pp. 87-100.
75. Кожинов, В.В. Жизнь в слове. Наш современник, по. 1, 1992, pp. 125-128.

76. Кристева, Юлия. Избранные труды: разрушение поэтики. Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
77. Ксенофонов, А. “Комментарий о Комментарии.” Новое Литературное Обозрение, vol. 6, 2005. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/kommentarij-o-kommentarii.html> (дата обращения: 31.05.2024).
78. Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Издательство «Норинт», 1998.
79. Кузьмин, Е.В. “Фауст и Агриппа в повести В. Брюсова «Огненный Ангел»: два образа магии”. Вопросы литературы. no. 5, 2012, pp. 414-420.
80. Курницкая, В.А. Жанр романа-комментария в русской литературе рубежа XX-XXI веков: автореф...дис. кан. фил. наук. Ташкент, 2011.
81. Курницкая, В.А. “Предисловие русского романа-комментария: структурно-семантический анализ”. Наука Красноярья, no. 4, 2012, pp. 95-102.
82. Ладохина, О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: автореф...дис. кан. фил. наук. Архангельск, 2009.
83. Леденев, А.В. “От Владимира Дарова – к «Дару» Владимира: В.Брюсов и В.Набоков”. Брюсовские чтения 2002 года: (сб. статей). Ереван: Издательство «Лингва», 2004.
84. Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная Русская Литература: 1950-1990 Годы. Москва: Издательский центр «Академия», 2003.
85. Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962.
86. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.
87. Логунова, Н.В. “«Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского как филологический эпистолярный роман”. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, no. 101, 2009, pp. 114-122.
88. Ломоносов, М.В. Первые основания металлургии или рудных дел. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1763.
89. Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений. Часть II-III. Императорская академия наук, Санкт-Петербург, 1803.
90. Лотман, Ю. М. Пушкин. Санкт-Петербург: Издательство «Искусство-СПБ», 1995.

91. Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трёх томах Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Издательство «Александра», 1992.
92. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Издательство «Искусство», 1970.
93. Маглий, А.Д. “Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр»”. Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, по. 1, 2015, pp. 177-186.
94. Максимова, Е.С. “«Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»”. Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки, по. 2, 2009, pp. 113-117.
95. Малинов, А.В. “Просвещенный национализм в русской публицистике и общественной мысли XVIII в”. Россия в глобальном мире, по. 7 (30), 2015, pp. 395-402.
96. Мандельштам, О.Е. Собрание сочинений в четырех томах: Стихи и проза. Том 2. Москва: Издательство «Арт-Бизнес-Центр», 1993.
97. Мануйлов, В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Москва-Ленинград: Издательство «Просвещение», 1966.
98. Мережинская, А.Ю. “Русский «нелинейный роман» в контексте европейской постмодернистской традиции”. Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX—XXI вв.), 2006, pp. 253-265.
99. Мильчина, В.А. “Культура примечаний: князь Пётр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана”. Шаги/Steps, vol. 6, по. 3, 2020, pp. 106-136.
100. Мильчина, В.А. “Поэтика примечаний”. Вопросы литературы. по. 11, 1978, pp. 229-247.
101. Монтень, Мишель. Опыты. Москва: Издательство «Наука», 1979.
102. Морженкова, Н.В. “Модернистский «Детектив» г. Стайн «Кровь на полу в столовой» в свете проблемы «Смерти» романа”. Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, по. 2, 2010, pp. 251-262.
103. Набоков, В.В. Бледный огонь. Москва: Издательство «АСТ», 2022.
104. Набоков, В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. пер. А. Н. Николюкина. Москва: Издательство «Интелвак», 1999.
105. Набоков, В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Санкт-Петербург: Издательство «Искусство-СПБ», 1998.

106. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. под редакцией В.А. Харитонова. Москва: Издательство «Независимая Газета», 1998.
107. Набоков, В.В. «Знаете, Что Такое Быть Знаменитым Писателем?..» Из Интервью 1950 –1970-х Годов.» Иностранная Литература, под ред. Н. Г. Мельникова, no. 7, 2003. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/7/znaete-chto-takoe-byt-znamenitym-pisatelem.html> (дата обращения: 10.11.2023).
108. Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х-начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов. Минск: Издательский центр «Экономпресс», 1998.
109. Новиков, Вл. «Филологический Роман. Старый Новый Жанр На Исходе Столетия.» Новый Мир, vol. 10, 1999, pp. 193–205.
110. Новикова, М.А. «Остранение в романе Е. Замятина «Мы»». Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, no. 7-8, 2003, pp. 33-39.
111. Орлицкий, Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва: Издательский дом «ЯСК», 2020.
112. Оробий, С.П. «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Издательство БГПУ, 2010.
113. Осьмухина, О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII-первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Мордовский университет, 2008.
114. Павич, Милорад. Хазарский словарь; Последняя любовь в Константинополе; Пейзаж, нарисованный чаем: романы. Москва: Издательство «Иностранка», 2022.
115. Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999.
116. Полякова, Н.А. «Советские культурные локусы в романе Е. Попова «Подлинная история 'Зеленых музыкантов'»». Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, no. 1, 2010, pp. 100-105.
117. Попов, Е.А. Автору культового романа «Пушкинский дом» Андрею Битову исполнилось бы 85 / Евгений Попов; беседовал Волосюк И. // «Московский комсомолец». Москва, 2022. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mk.ru/culture/2022/05/26/avtoru-kultovogo-romana-pushkinskiy-dom-andreyu-bitovu-ispolnilos-by-85.html> (дата обращения: 10.11.2023).

118. Попов, Е.А. Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Издательство «Вагриус», 2001.
119. Попов, Е.А. Ресторан «Березка» (сборник). Москва: Издательство «АСТ», 2009.
120. Попов, Е.А. Человек никогда не бывает счастлив / Евгений Попов; беседовал Е. Шкловский // «Дружба народов», по. 6, 1998. [Электронный ресурс] – URL: http://www.litkarta.ru/rus/dossier/chlvk-nbv-schstl/view_print/ (дата обращения: 10.11.2023).
121. Портер, Роберт. “Постмодернизм и новые романы Евгения Попова”. *Litteraria Humanitas: Moderna – Avantgarda – Postmoderna*, 2003, pp. 301–308.
122. Прихода И.В. “Проза постмодернизма как метатекст (на примере романа-комментария Е. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”)”». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, по. 10-3 (64), 2016, pp. 45-48.
123. Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1997.
124. Пушкин, А.С. Евгений Онегин, роман в стихах. Санкт-Петербург: Типография Александра Смирдина, 1833.
125. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том VI. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950.
126. Разумова, А.О. «Филологический роман» в русской литературе XX века (генезис, поэтика): автореф...дис. кан. фил. наук. Москва, 2005.
127. Розанов, В.В. Уединенное. Том 2. Москва: Издательство «Правда», 1990.
128. Романовская О.Е. “Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история ‘Зеленых музыкантов’”». *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*, по. 4, 2008, pp. 259-265.
129. Романовская, О.Е. “Формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе”. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, по. 5, 2009, pp. 206-210.
130. Рубцова, Е.В. “Фауст в русской поэзии и прозе XX века”. *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. по.10-3, 2016, pp. 499-503.
131. Рудковская, И.Е. “Н. М. Карамзин и англо-шотландская историографическая традиция второй половины XVIII в”. *Вестник Томского государственного университета*, по. 281, 2004, pp. 142-148.
132. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. Москва: Издательство «Аграф», 1999.

133. Савицкий, С.А. Как построили «Пушкинский дом» / А. Битов. Пушкинский дом. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1999, pp. 423-476.
134. Савицкий, Станислав. “Розанов и Монтень: к постановке проблемы”. *Revue Des Études Slaves*, vol. 90, no. 4, 2019, pp. 613–34. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26915575>. Accessed 10 Nov. 2023.
135. Саврей, В.Я. “Методы интерпретации текста Священного Писания”. *Идеи и идеалы*, vol. 1, no. 4 (30), 2016, pp. 9-22.
136. Салтыков-Щедрин, М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Том десятый. Москва: Издательство «Художественная литература», 1970.
137. Самородова, Н.В. Возвратные глаголы в архангельских говорах (лингвогеографический аспект) // *Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия* / Гл. ред. Г. В. Судаков. Сост. С. А. Тихомиров. Вологда: «Книжное наследие», 2007. pp. 802-807.
138. Сивилла // *Энциклопедический словарь* / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – Санкт-Петербург, 1900. – Т. 29. – С. 818.
139. Синявский, А. «Опавшие Листья» В.В. Розанова. Париж: Издательство «Синтаксис», 1982.
140. Скоропанова, И.С. *Русская постмодернистская литература: учебное пособие*. Москва: Издательство «Наука», 2007.
141. Скоропанова, И.С. “Функция сносок в произведениях Вс. Некрасова”. *Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 7: в 2 ч. Ч. 1*. Минск: «Белорусский Дом печати», 2013, pp.53-58.
142. Смирнов, А.С. “Проблема личности в диалоге автора и героя «Записок из Подполья» Ф.М. Достоевского”. *SlavVaria*, vol. 1, no. 1, 2021.
143. Сологуб, Ф. К. *Мелкий бес*. Санкт-Петербург: Издательство «Наука», 2004.
144. Спиридонов, Д.В. *Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX века*. Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2009.
145. Степанов, Н.Л. *Н. В. Гоголь: Творческий путь*. 2-е изд. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1959.
146. Степанова, И.М. “Филологический роман как «Промежуточная словесность» в русской прозе конца XX века”. *Вестник Томского государственного педагогического университета*, no. 6, 2005, pp. 75-82.

147. Стерн, Лоренс. Жизнь и Мнения Тристрама Шенди, Джентльмена. Сентиментальное Путешествие По Франции и Италии. Пер. с англ. А. Франковского. Москва: Издательство «Художественная литература», 1968.
148. Тамми, Пекка. “Поэтика Даты у Набокова”. Старое Литературное Обозрение, перевод М. Маликовой, no. 1, 2001. [Электронный ресурс] – URL: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/1/poetika-daty-u-nabokova.html> (дата обращения: 10.11.2023).
149. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений. Том 52. Дневники и записные книжки 1891–1894. Москва: Издательство «Художественная литература», 1952.
150. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Издательство «Наука», 1977.
151. Тынянов, Ю.Н. Пушкин и его современники. Москва: Издательство «Наука», 1968.
152. Филонов, Е.А. “Как Диканька стала вселенной? (о стратегии рамочного повествования в «Вечерах на хуторе...» Н. В. Гоголя)”. Человек. Культура. Образование, no. 3 (5), 2012, pp. 155-162.
153. Харлова, Н.М. “Особенности употребления возвратных глаголов в говорах Шадринского района”. Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, no. 6, 2017, pp. 178-183.
154. Хармс, Даниил. Полное собрание сочинений: Проза и сценки; Драматические произведения. Санкт-Петербург: Издательство «Академический проект», 1997.
155. Хатямова, М.А.. “«Мы» Е. И. Замятина как метароман”. Культура и текст, no. 9, 2005, pp. 136-144.
156. Чулков, Г.И. Фауст и Мелкий Бес. Речь, no. 301, 1908, p. 3.
157. Чумаков Ю.Н. “Состав художественного текста «Евгения Онегина»”. Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, no. 434, 1970, pp. 20-33.
158. Чурляев, М.А. “Орфографическая норма современных литературных английского и русского языков: особенности употребления заглавных и строчных букв”. Филологические науки. Вопросы теории и практики, no. 10-1 (88), 2018, pp. 193-196.
159. Шварцбанд, Самуил. История «Повестей Белкина». Иерусалим: Еврейский университет, Магнес Пресс, 1993.
160. Шерлаимова, С.А. Милан Кундера и его романная философия. Москва: Издательство «Индрик», 2014.

161. Шестов, Л.И. Начала и Концы (сборник статей). Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1908.
162. Шкловский, В.Б. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство «Советский писатель», 1955.
163. Шкловский, В.Б. О теории прозы. Москва: Издательство «Федерация», 1929.
164. Шкловский, В.Б. Повести о прозе. Том 1. Москва: Издательство «Художественная литература», 1966.
165. Шубин, Р. “Литература как миф и гипертекст в „Бесконечном тупике” Дмитрия Галковского (к реконструкции историософской модели)”. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XLI, 2016, pp. 231-240.
166. Шульпяков, Г.Ю. “Точная рифма к «Онегину»”. *Новый Мир*, no. 11, 1999, pp. 227-231.
167. Эйхенбаум, Б.М. О литературе: работы разных лет. Москва: Издательство «Советский писатель», 1987.
168. Эйхенбаум, Б.М. Сквозь Литературу. Сборник статей. Ленинград: Издательство «Academia», 1924.
169. Эко, У. Откровения молодого романиста. Москва: Издательство «Corpus», 2013.
170. Эпштейн, М.Н. Все эссе: в двух томах. Т. 1: В России. Екатеринбург: Издательство «У-Фактория», 2005.
171. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России: литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000.
172. Эткинд, Е.Г. Процесс Иосифа Бродского. Лондон: Издательство «Overseas Publications Interchange», 1988.
173. Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997.
174. Anderson, Bruce. “The Decline and Fall of Footnotes.” *Stanford Magazine*, January/February, 1997, <https://stanfordmag.org/contents/the-decline-and-fall-of-footnotes>.
175. Benjamin, Walter. *Selected Writings: Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926* 1913-1926 v. 1. Harvard UP, 1996.
176. Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. U of Chicago P, 1983.
177. Calvino, Italo. *The Uses of Literature: Essays*. Mariner Books, 1987.
178. Dabiezies, André. *Visages de Faust au XXe siècle, littérature, idéologie et mythe*. Paris, 1967.

179. Eco, Umberto. *Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books*. Bibliotheca Alexandrina, 2005.
180. Effron, Malcah. "On the Borders of the Page, on the Borders of Genre: Artificial Paratexts in Golden Age Detective Fiction." *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 199–219. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40856408>. Accessed 10 Nov. 2023.
181. Esterházy Péter. *Harmonia caelestis*. Magvető, 2000.
182. Fishbane, Michael. *Biblical Interpretation in Ancient Israel*. Oxford UP, 1985.
183. Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Wadsworth Publishing, 1956.
184. Genette, Gérard, Jane E Lewin, and Richard Macksey. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 2001.
185. Goretity, József. *Töredékesség és teljességigény: huszadik századi orosz prózai művek értelmezése*. Palatinus, 2005.
186. Grafton, Anthony. *The Footnote: A Curious History*. Harvard UP, 1997.
187. Grafton, Anthony. "The Footnote from De Thou to Ranke." *History and Theory*, vol. 33, no. 4, 1994, pp. 53–76. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2505502>. Accessed 10 Nov. 2023.
188. Haegert, John. "The Author as Reader as Nabokov: Text and Pretext in Pale Fire." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 26, no. 4, 1984, pp. 405–24. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40755252>. Accessed 10 Nov. 2023.
189. Hickson, Michael W. "Pierre Bayle". *Renaissance and Reformation*, Oxford UP, 2022.
190. Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge UP, 1998.
191. Iggers, Georg G. "The Intellectual Foundations of Nineteenth-Century 'Scientific' History." *The Oxford History of Historical Writing*, Oxford UP, 2011, pp. 41–58.
192. Janecek, Gerald J. "Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod, Nekrasov and Others." *The Slavonic and East European Review*, vol. 70, no. 3, 1992, pp. 401–19.
193. Kundera, Milan. *Art of the Novel*. New York: Grove Press, 1988.
194. Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard UP, 1988.
195. Lunde, Ingunn. "Footnotes of a Graphomaniac: The Language Question in Evgenii Popov's "The True Story of 'The Green Musicians'" ". *The Russian Review*, vol. 68, no. 1, 2009, pp. 70–88. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20620928>. Accessed 10 Nov. 2023.
196. Malmgren C. D. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Bucknell UP, 1985.

197. Maloney, Edward J. *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach*. 2015. The Ohio State U, PhD dissertation.
198. McCarthy, Mary. *A Bolt from the Blue and Other Essays*. Ed. A.O. Scott. New York: New York Review, 2002, pp. 83-101.
199. McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Methuen, 1987.
200. Nelson, Theodor H. *Literary Machines*. Mindful Press, 1993.
201. Nelson, Thomas J. *Early Greek Indexicality. Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry*. 2018. Trinity College, U of Cambridge, PhD dissertation.
202. Nethercut, Jason S. "The Alexandrian Footnote in Lucretius' De Rerum Natura." *Mnemosyne*, vol. 71, no. 1, 2018, pp. 75–99. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26572898>. Accessed 10 Nov. 2023.
203. Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton UP, 2019.
204. O'Donnell, Patrick. *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*. U of Iowa P, 1986.
205. Pier, John. "Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's 'Pale Fire'". *Style*, vol. 26, no. 1, 1992, pp. 12–32. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42945952>. Accessed 10 Nov. 2023.
206. Rabener, Gottlieb Wilhelm. *Satiren*. Wien, 1765.
207. Rabinowitz, Peter J. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry*, vol. 4, no. 1, 1977, pp. 121–41. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1343045>. Accessed 10 Nov. 2023.
208. Ranke, Leopold von. *The History of the Popes, Their Church and State*. Translated By E. Foster. Vol. III. – Appendix. London, 1882.
209. Ready, Oliver. *From Aleshkovsky to Galkovsky: The Praise of Folly in Russian Prose since the 1960s*. 2006. Wolfson College, U of Oxford, PhD dissertation.
210. Ross, David. *Backgrounds To Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*. Cambridge UP, 1975.
211. Rowberry, Simon. "His and My Reader: Rereading Pale Fire Hypertextually". *Nabokov Online Journal*, no. 6, 2012.
212. Smith, Christopher. "Pliny the Elder and Archaic Rome." *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, no. 100, 2007, pp. 147–70. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43767666>. Accessed 10 Nov. 2023.

213. Smith, Herbert. "The Topology of Pale Fire: An analysis based on Catastrophy theory". *Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures: 1945-1985*, ed. Mirko Jurak. U of Ljubljana, 1985.
214. Stendhal. *Le rouge et le noir*. Paris, 1973.
215. Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore, 1989.
216. Thomas, Richard F. "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18)." *The American Journal of Philology*, vol. 103, no. 2, 1982, pp. 144–64. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/294245>. Accessed 10 Nov. 2023.
217. Townshend, James R. "Stop Me If You've Heard This One: Faux Alexandrian Footnotes in Vergil." *Vergilius* (1959-), vol. 61, 2015, pp. 77–96. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/vergilius1959.61.77>. Accessed 10 Nov. 2023.
218. Zerby, Chuck. *The Devil's Details: A History of the Footnote*. Touchstone, 2003.

Приложение

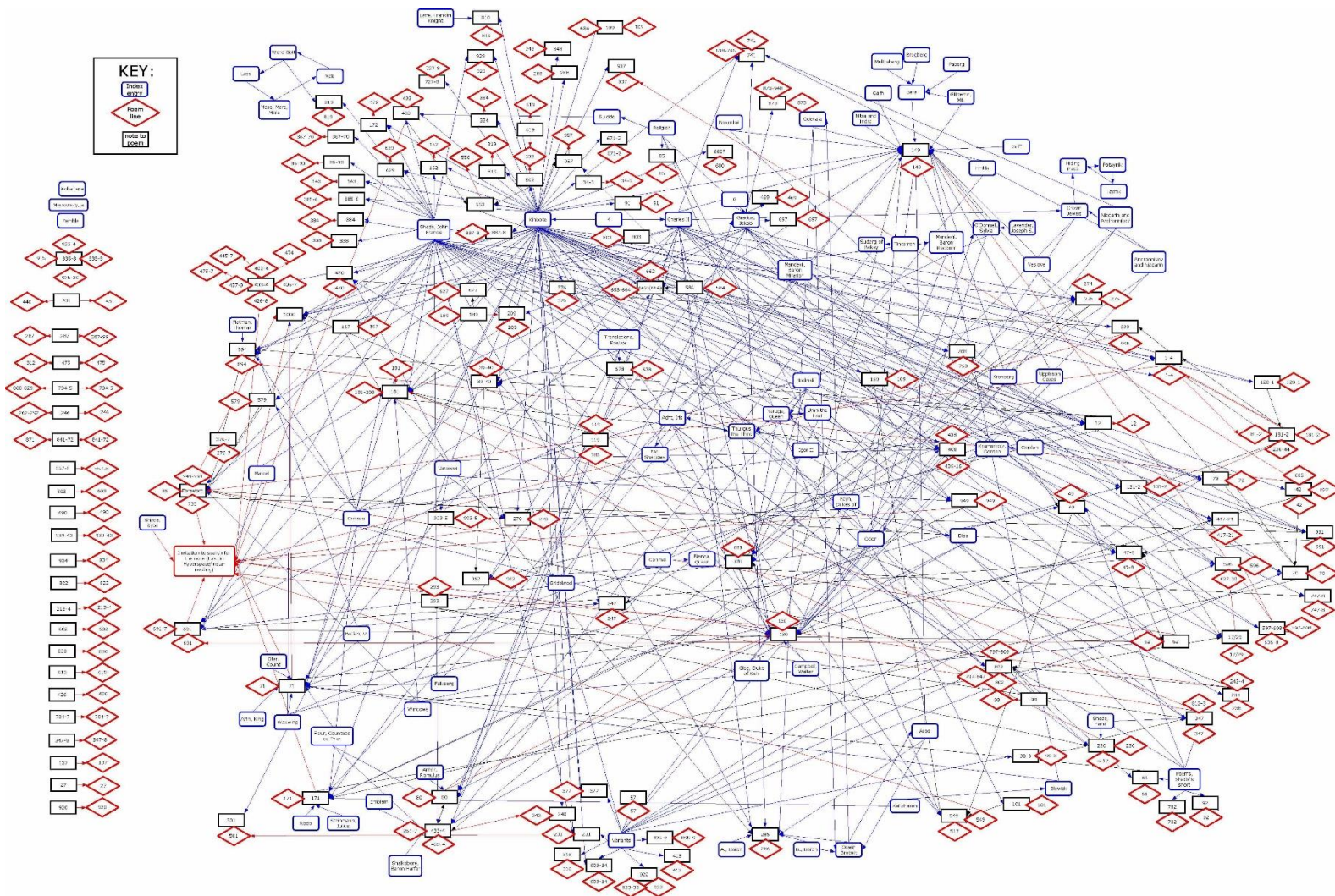


рис. 1, гипертекстуальная схема Саймона Руберри к роману «Бледный огонь»

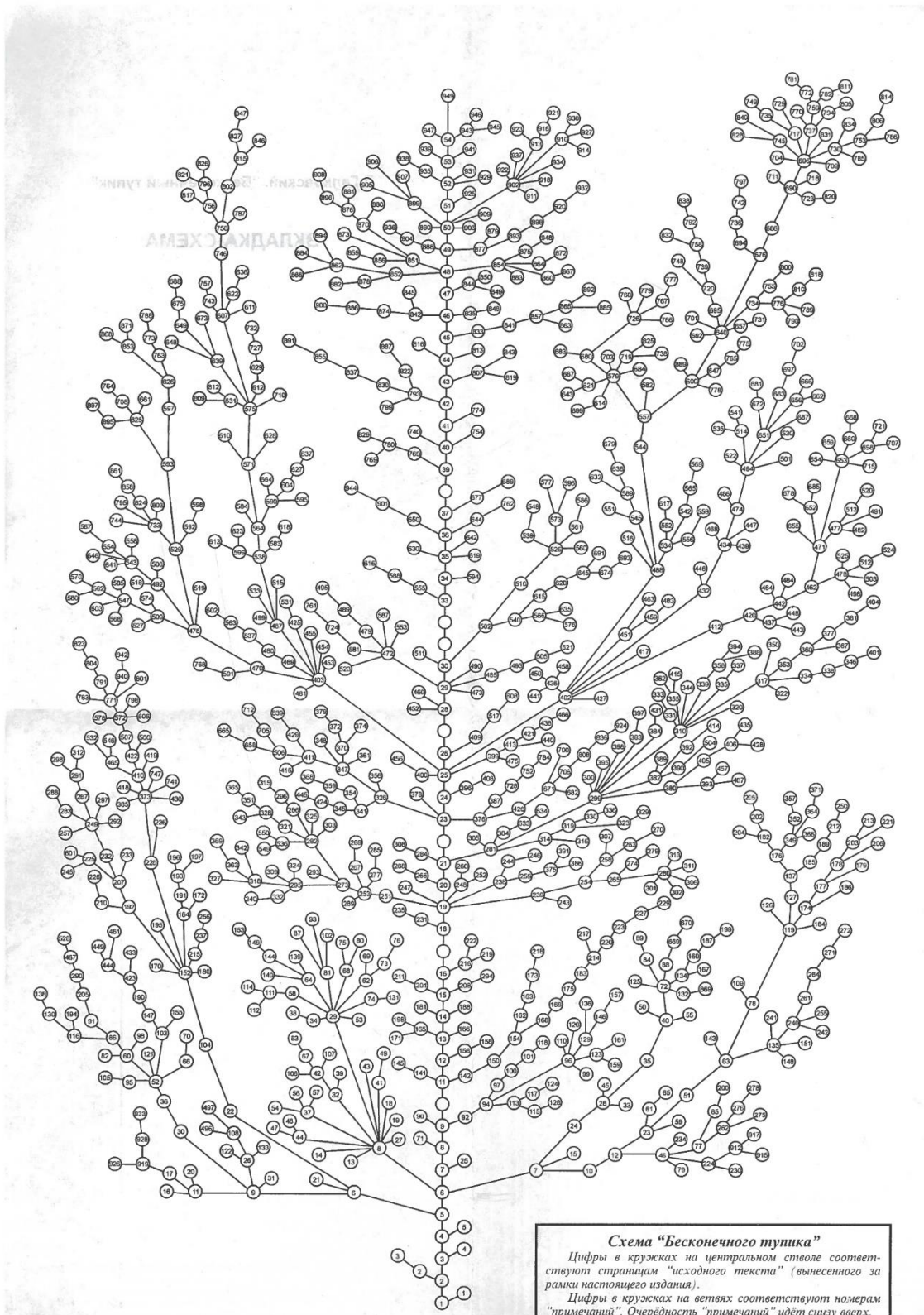


рис. 2, схема-вкладка Дмитрия Галковского к «Бесконечному тупику»