

TALLINNA ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY  
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ДИССЕРТАЦИИ ПО ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

31



TALLINNA ÜLIKOOL



**ОЛЬГА МЁД**

**ПИСАТЕЛЬ-ПРОТАГОНИСТ В ЛИТЕРАТУРНОМ  
ПРОИЗВЕДЕНИИ КАК ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ  
«ТЕКСТА В ТЕКСТЕ»**

Tallinn 2016

TALLINNA ÜLIKOOL  
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID  
TALLINN UNIVERSITY  
DISSERTATIONS ON HUMANITIES  
ТАЛЛИННСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ДИССЕРТАЦИИ ПО ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

31

Ольга Мёд

## ПИСАТЕЛЬ-ПРОТАГОНИСТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ КАК ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ «ТЕКСТА В ТЕКСТЕ»

Институт гуманитарных наук, Таллиннский университет, Таллинн, Эстония

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии (исследования культур) 3 октября 2016 года Ученым советом по гуманитарным наукам Таллиннского университета.

Научные руководители: И.З. Белобровцева, PhD, профессор, Таллиннский университет  
Оппоненты: О.Р.Демидова, доктор философских наук, профессор; Ленинградский государственный университет им. А.С.Пушкина, Европейский университет в Санкт-Петербурге  
Г.Л. Нефагина, доктор филологических наук, профессор, Поморская Академия, г. Слупск, Польша

Защита состоится 5 декабря 2016 года в Таллиннском университете по адресу Таллинн, Уус-Садама, 5, аудитория М-648, в 13 часов.

Данная работа подготовлена при поддержке проекта «Докторская школа культурологии и искусств» Европейского Социального Фонда (KTKDK).



Авторское право: Ольга Мёд, 2016  
Авторское право: Таллиннский университет, 2016

ISSN 1736-5031 (pdf)  
ISBN 978-9949-29-283-7 (pdf)

Издательство Таллиннского университета  
Нарвское шоссе, 25  
10120 Таллинн  
www.tlu.ee

*Памяти мамы*

# СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ .....	7
БЛАГОДАРНОСТИ .....	8
ВВЕДЕНИЕ.....	9
1. Цели и задачи исследования .....	9
2. Материалы, научная новизна и актуальность исследования .....	10
3. Методология исследования.....	10
4. Текст в тексте. История вопроса .....	11
ГЛАВА 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ, В КОТОРЫХ ЯВЛЕН ПИСАТЕЛЬ-ПРОТАГОНИСТ. ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ АПРИОРИ.....	19
ГЛАВА 2. ФИГУРА «АВТОРА» В ТЕКСТЕ.....	21
ГЛАВА 3. ФУНКЦИЯ И ТИПОЛОГИЯ ФИГУРЫ АВТОРА В ТЕКСТЕ .....	25
3.1. Фигура абстрактного автора, скрепляющая разрозненные тексты .....	25
3.1.1. Набоковский текст .....	25
3.1.2. Сверхтексты писателей «Парижской Ноты» Юрия Фельзена, Бориса Поппавского и Гайто Газданова.....	34
3.2. «Автор», не совпадающий с рассказчиком, – реально существовавшее лицо ...	56
3.3. «Автор», совпадающий с рассказчиком и являющийся protagonистом собственного текста.....	66
3.4. Допустимые разные варианты «авторства».....	72
3.5. «Автор» как сочинитель текста жизни.....	75
3.6. «Автор» как составитель и компилятор текста .....	83
3.7. Мультиплицированный автор.....	91
ГЛАВА 4. ФИГУРА АВТОРА В ТЕКСТЕ. КЛАССИФИКАЦИЯ.....	102
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	104
КОЖКУVÖТЕ.....	109
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	114
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	122
Приложение 1. „Pale fire“ («Бледное пламя») В. Набокова.....	122
Приложение 2. Мистифицированный роман Д. Эдмундса «Silver light. The real life of Vladimir Nabokov» («Серебристый свет. Подлинная жизнь Владимира Набокова»).....	130
ELULOOKIRJELDUS.....	140
БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ.....	141

## **СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

1. ЕРМАКОВА О. 2011. Владимир Набоков о Достоевском. – Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies, 36. С. 243–259.
2. ЕРМАКОВА О. 2011. «И даль последнего романа...»: „Лаура и её оригинал“ В. Набокова. – Studia Slavica: X сборник научных трудов молодых филологов. Tallinn: OÜ Vali Press. С. 196–206.
3. ЕРМАКОВА О. 2012. Владимир Набоков об эпистолярном жанре. – Молодая русистика – новые тенденции и тренды. Братислава: Стимул. С. 118–127.
4. ЕРМАКОВА О. 2012. Миф о Лилит в творчестве В. Набокова. – L. Sproge. Littera Scripta. Jauno filologu rakstu krajums N8. Riga: Latvijas Universitāte. Filoloģijas fakultāte. Baltu valodu katedra. С. 83–87.
5. ЕРМАКОВА О. 2014. Текст в тексте романа С. Гандлевского «НРЗБ». – Летняя школа по русской литературе 2014 N2. СПб: Своё издательство. С. 139–146.
6. МЁД О. 2016. Рассказчик «Парижской ноты» в произведениях Ю. Фельзена, Б. Поплавского и Г. Газданова. – Культура русской диаспоры. Судьбы и тексты русской эмиграции. Русская культура в Европе. Vol. 13. Vienna: Peter Lang Verlag. С. 55–64.
7. МЁД О. 2017. Текст в тексте романа Л. Цыпкина «Лето в Бадене». – Экология родного языка и культуры. Вып. 4. М.: Флинта: Наука (в печати).

## БЛАГОДАРНОСТИ

Я приношу сердечную благодарность:

моему научному руководителю Ирине Захаровне Белобровцевой – за вдохновение, за множественные ценные советы и подсказки, за редактуру текста, за чуткость, трогательную заботу и всестороннюю поддержку;

Григорию Михайловичу Утгофу за лекции о поэтике В. Набокова и С. Гандлевского, за устные консультации по разным вопросам, за некоторые отдельные замечания к моей работе, а также за неотменную готовность помочь в любое время;

Александру Алексеевичу Данилевскому – за познания о литературе русской эмиграции и некоторые подсказки, за доброе ко мне отношение и увлекательные беседы на кафедре;

Анне Марковне Губергриц и Сергею Николаевичу Доценко – за прекрасные лекции, воодушевлявшие меня на филологическую работу;

Аурике Меймре – за отзывчивость, содействие в административных вопросах и редактуру резюме на эстонском языке;

Антону Кюналю – за поправки в черновом варианте текста, за многочисленные советы и моральную поддержку;

Елене Земсковой – за техническую помощь в оформлении работы;

моим дорогим коллегам Татьяне Боевой и Анне Рубцовой – за дружеское плечо и весёлую компанию;

родным и близким – за терпение и веру в меня.

# ВВЕДЕНИЕ

## 1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Выбранная тема «текст в тексте» (вместе с частным случаем ее реализации – появлением фигуры автора-протагониста) представляет собой чрезвычайно многомерное явление. С момента возникновения этого термина в начале 1980 годов тема не утратила популярности у исследователей, которые по достоинству оценили ее присутствие в литературоведении на разных уровнях филологического анализа текста.

Поскольку исчерпать данную тему – текст в тексте – в рамках настоящей работы невозможно, мы стремимся показать механизм действия одного из возможных литературных полей, ее составляющих. В частности мы понимаем здесь «текст в тексте» в буквальном значении: как литературный текст (или текст культуры), существующий внутри литературного текста (или, опять-таки, текста культуры). В таком случае одним из важнейших, определяющих компонентов этого текста становится фигура автора. В принципе подобный текст может быть рассмотрен и в другом ракурсе – например, с точки зрения смены нарратива, столкновения текста внешнего и текста внутреннего, соотношения «своего» и «чужого» слова. Нас же, в рамках данной работы, занимает именно фигура автора, которая видится ключевой, а потому, как нам представляется, ее рассмотрение может помочь в достижении цели данного исследования: установления границ и специфики произведений, где в качестве протагонистов выступают писатели со своим (чужим, неатрибутированным точно, нарочито сконструированным и т.п.) текстом, особым образом вписывающимся в дискурс «текст в тексте».

Достижение поставленной цели предполагает попутное решение следующих задач:

1. Изучить художественные тексты, в которых присутствует структура «текст в тексте», выявить в них фигуры «автора».
2. Вычленить построение «текст в тексте» в произведениях, где его присутствие, так же как явная фигура «автора», не вполне очевидно.
3. Исследовать разные типы присутствия фигуры «автора», сопряженной с «текстом в тексте», а также сходства и различия этих типов, общность некоторых отдельных самостоятельных текстов, которая позволяет объединить их в свертхтекст.
4. Априорно, используя в качестве примеров известные нам произведения, включающие в себя структуру «текст в тексте», составить инвариант присутствия «автора» в этих текстах, затем, уже постприорно, представить подобный инвариант как следствие анализа конкретных, отобранных для данной работы, текстов и сравнить полученные варианты.

5. На основе анализа отобранных для работы текстов установить специфику присутствия в них фигуры «автора» и на основе полученных выводов составить классификацию возможных вариантов автора-протагониста.

## **2. МАТЕРИАЛЫ, НАУЧНАЯ НОВИЗНА И АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Материалом настоящего исследования послужила русская и, отчасти, американская литература XX века, в частности: весь корпус текстов Владимира Набокова (русского и американского периодов творчества), а также интервью и автобиографии писателя; романы Юрия Фельзена «Счастье», «Обман» и «Письма о Лермонтове», а также повести «Возвращение», «Вечеринка», «Повторение пройденного», «Перемены»; дилогия Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»; роман Гайто Газданова «Ночные дороги»; роман Леонида Цыпкина «Лето в Бадене»; книги Андрея Битова «Предположение жить. 1836» и «Вычитание зайца»; роман Сергея Гандлевского ««НРЗБ»»; роман Владимира Маканина «Портрет и вокруг», его повесть «Голоса», «Удавшийся рассказ о любви» и «Рассказ о рассказе».

Несмотря на кажущуюся разнородность отобранных для анализа текстов, все они объединены наличием образа писателя-протагониста, а также характерным построением «текст в тексте». В настоящей работе мы видели свою задачу именно в том, чтобы показать разные формы присутствия в литературе одного приема – введения фигуры автора-протагониста и его соотношения со структурой «текст в тексте», поэтому нам представляется, что обращение к авторам – представителям различных эпох и культурных пластов вполне правомерно.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые рассмотрены случаи имплицитного включения «текста-2» в «текст-1»<sup>1</sup>, случаи, когда границы включённого текста размыты и трудноопределимы, а также примеры существования симулятивных, эфемерных текстов в текстах.

Актуальность работы определяется её перспективностью и возможностями сделать новый шаг в дальнейшем изучении теории текста, в частности функционирования структуры «текст в тексте».

## **3. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Поскольку ключевая роль в данной теме отводится отношениям автор – рассказчик – герой, основополагающим для настоящей работы стал

---

<sup>1</sup> Здесь и далее под «текстом-1» подразумевается основной текст, а под «текстом-2» - текст, в него инкорпорируемый.

методологический корпус, предложенный в работе Вольфа Шмида «Нарратология», где автор среди прочего утверждает, что «текст является нарративным <...> если он излагает историю и при этом имплицитно или эксплицитно изображает повествующую инстанцию» (Шмид 2008: 20). Особую актуальность приобретают введенные Шмидом понятия фокализации, конкретного и абстрактного автора, диегетического<sup>2</sup> и недиегетического нарратора. Также в качестве методологической базы в данной работе послужила статья Пекки Тамми «Against Narrative („A Boring Story“»)» и понятие «слабая нарративность», позаимствованное Тамми у Брайена Мак Хейла и обозначающее «специфически литературную стратегию создания иллюзии нарративной последовательности, линейности, каузальности или завершённости – стандартных элементов нарратива, о которых говорят теоретики – при одновременном фрустрировании читательской надежды на возникновение связного нарратива» (Тамми 2007: 470). Кроме того, важное значение для настоящей диссертации имеет понятие «литературное поле», введенное Пьером Бурдьё, как и концепт дискурса, реализующегося с помощью различных коммуникативных моделей.

Гипотетически можно предположить, что при комплексном нарративном анализе актуальность приобретут как контент-ориентированное исследование, направленное на выяснение имплицитного содержания (например, особенностей личности рассказчика), так и анализ формальный, направленный на выявление особенностей структуры сюжета, стиля нарратива и последовательности событий, а также их соотношения с временной осью произведения.

#### 4. ТЕКСТ В ТЕКСТЕ. ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Первое упоминание термина «текст в тексте» встречается в одноименной работе Ю.М. Лотмана, давшей название 14-му выпуску сборника Тартуского университета «Труды по знаковым системам»<sup>3</sup> в 1981 году. Однако установить первоисточник термина оказалось непростой задачей. Поскольку название «текст в тексте» было присвоено сборнику в целом и

---

<sup>2</sup> Диегетический нарратор – нарратор, «который повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе. Диегетический нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Его существование ограничивается планом повествования, „экзегесисом“. Диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции – *повествующее «я»* и *повествуемое «я»*, между тем как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе» (Шмид 2008: 82- 83).

<sup>3</sup> Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту: Тартуский государственный университет, 1981.

туда вошла, например, статья Р.Д. Тименчика «Текст в тексте у акмеистов», можно считать, что термин уже был известен, вполне возможно, в устном варианте. Соответствующие поиски не дали результата, поэтому нам остается согласиться с одним из постоянных участников деятельности тартуско-московской семиотической школы Г.А. Левинтоном, который в письме автору настоящей работы сообщил: «<...> я помню, как вышел том Семиотики, если я правильно помню, то его название не производило впечатления какой-то терминологической инновации, возможно, что и Ю.М. Лотман не осознавал это как новый термин – в конце концов, он вполне прозрачен и мог считаться простым описанием (таких конструкций было много: например, „книга в книге“)<sup>4</sup>». Это объяснение как наиболее вероятное из существующих в разных источниках, позволяет считать официальным (печатным) первоисточником термина открывающую 14-й выпуск «Трудов по знаковым системам» статью Ю.М. Лотмана «Текст в тексте».

В этой статье Лотман определяет текст в тексте как «специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ» (Лотман 1981: 13).

В «Словаре культуры XX века» В.П. Руднева «тексту в тексте» даётся следующее определение: «своеобразное гиперриторическое построение, характерное для повествовательных текстов XX века и состоящее в том, что основной текст несет задачу описания или написания другого текста, что и является содержанием другого текста» (Руднев 1999: 308). То есть речь идёт о физически существующем «тексте-2», присутствующем в «тексте-1»<sup>5</sup>.

Примером подобного классического построения «текст в тексте» является роман Владимира Набокова «Дар», четвёртая глава которого представляет собой биографию Чернышевского, написанную главным героем романа Фёдором Годуновым-Чердынцевым. Биография носит автономный по

---

<sup>4</sup> Письмо Г.А. Левинтона от 18.02.2015 из личного архива автора диссертационного исследования.

<sup>5</sup> В данной работе будет показано, что помимо написания или описания другого текста, основной текст имеет также и другие задачи, а текст-2 может и вовсе не присутствовать в произведении или присутствовать в минимальной степени.

отношению к основному тексту характер и формально представляет собой «книгу в книге», в пользу чего свидетельствует история публикации романа: в первом издании он был опубликован без четвёртой главы (по причинам, выходящим за рамки темы данной работы).

Ещё один общеизвестный пример текста в тексте представляет собой роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Основное действие романа разворачивается в Москве 1930-х годов, где безымянный герой, называемый мастером, пишет роман о Понтии Пилате, т.е. о событиях, связанных с распятием Иисуса Христа. Исследователями неоднократно отмечались параллелизм и цикличность в развитии событий московских и иерусалимских глав, разделённых, однако, временным промежутком без малого в две тысячи лет. При этом можно говорить о самостоятельности этих частей текста и, таким образом, о включённости одного текста в другой.

В генерализующем плане текст в тексте или конкретная ситуация, когда один автор создаёт «личность» другого автора, встречается не только в литературе. Подобные ситуации можно в большом количестве найти и в кинематографе, и в изобразительном искусстве, и в других областях творчества. Вяч.Вс. Иванов в статье «Фильм в фильме» (1981) рассматривает аналог «текста в тексте» на материале кино и выделяет 3 вида «фильма в фильме»: 1) фильм, тема которого – создание фильма; 2) фильм, демонстрирующийся внутри фильма и, наконец, 3) представление внутри кинопредставления. Наиболее известным «фильмом в фильме», где на протяжении «текста-1» создаётся «текст-2», считается «8 ½» Федерико Феллини. Иванов объясняет это явление следующим образом: «В этом фильме раскрывается душевное смятение героя – кинорежиссера Гвидо Ансельми, обстоятельства, сопутствующие все откладываемой из-за мучительных колебаний съёмки фильма. В эпизоде в просмотровом зале мы видим и пробные кадры, где разные актрисы воспроизводят претворенные Гвидо образы его любовницы и жены. Сидя в просмотровом зале, реальный прототип этого последнего образа – его жена смотрит вместе с другими участниками съёмки пробные кадры, в которых Гвидо пытается воссоздать ее черты посредством игры разных актрис. Мы не только еще раз присутствуем при том столкновении реальности с ее изображением, которое в видениях, воспоминаниях и творческих снах Гвидо проходит через весь фильм» (Иванов 1981: 22). Ещё один широко известный пример подобного рода создал Анджей Вайда, сняв фильм «Всё на продажу», рассказывающий о гибели выдающегося польского киноактера Збигнева Цибульского. Образцом «текста в тексте» в сфере изобразительного искусства считается полотно Диего Веласкеса «Менины», изображающее не только автопортрет художника, но и «картины в картине» – цитаты полотен Рубенса «Афина и Арахна» и Иорданса – «Аполлон и Марсий».

«Тексту в тексте», а также явлениям интертекстуальности посвящено немало работ представителей тартуско-московской семиотической школы. Основные опубликованы в известной серии сборников Тартуского университета «Труды

по знаковым системам». Так, в упомянутой выше статье Р.Д. Тименчика «Текст в тексте у акмеистов» (1981), по мнению исследователя, для акмеистов текст является «одновременно повествование«м» о событиях и повествование«м» о повествовании в сопоставлении с другими текстами, то есть сбалансированное соотношение собственно текстового, метатекстового и „цитатного“ аспектов» (Тименчик 1981: 65-66). Тименчик ограничивает своё исследование текстами акмеистов, то есть работает на определенном литературном поле, принципы и механизмы действия которого они сами для себя создали и разработали.

Вслед за П. Бурдые литературное поле понимается в данной работе как некое «поле сил, воздействующих на всех вступающих в поле, по-разному в зависимости от занимаемой позиции (укажем для примера наиболее удаленные друг от друга точки: позиция автора бестселлера или позиция поэта-авангардиста). В то же время литературное поле является еще и полем конкурентной борьбы, направленной на консервацию или трансформацию этого поля сил» (Бурдые 2000: 23). В настоящей работе мы ограничиваем это поле исходя из определенных, объяснимых критериев, но объяснимых не априорно, то есть не до начала анализа, а постприорно, вследствие анализа. Речь идёт о борьбе за первенство автора «текста-1» и автора «текста-2», возможных вариациях, когда каждый из них может являться протагонистом, первичным или вторичным, диегетическим или недиегетическим нарратором. В зависимости от соотношения этих вариантов должна меняться и значимость этих «авторов» в литературном поле.

Настоящее исследование, хотя и опирается на классическое определение «текста в тексте», данное Лотманом, сосредоточено на особенностях проявления всего лишь одного аспекта этого феномена, а именно участия в становлении текста в тексте, в выборе нарратива/нарративов и его/их смены, в способах введения и характеристиках фигуры протагониста, в формах его взаимодействия с «текстом-1» и «текстом-2». Кроме того, как уже было отмечено выше, нас интересует особый случай неявного и трудноопределимого «текста в тексте», когда термин этот получает иное смысловое наполнение: речь идёт не о физическом присутствии одного текста в другом, а о более абстрактном, об имплицитном присутствии «текста-2» в «тексте-1».

Само понятие «текст» не ограничивается в таком случае исключительно лингвистическим его толкованием, но предстаёт в расширительном смысле, в качестве «литературного поля», некоего концептуального пространства. В данном, широком понимании текста мы следуем за Жаком Деррида, утверждавшим, что „Il n'y a rien hors du texte“<sup>6</sup> (Derrida 1998: 448). Согласно Деррида, «текст» это «не „книга“, не „рукопись“, не „бумага“ в тривиальном смысле слова. <...> Текст не ограничивается плоскостью, на которую

---

<sup>6</sup> Нет ничего вне текста.

нанесена некая графика. „Текст“ – то, как я ввожу это понятие в свой арсенал, – служит исключительно стратегическим целям <...>, поэтому я посчитал необходимым расширить само понятие „текста“, разомкнув его лингвистические границы» (Деррида 1993: 183).

Следом за Деррида мы считаем, что любой текст сам по себе интертекстуален, поскольку в нем на различных уровнях и в различных сочетаниях присутствуют другие тексты. Исследователь опознаёт тексты прежних культур – цитаты, культурные коды, формулы, ритмические структуры и т.д. Таким образом, каждый текст представляется новой тканью, вобравшей фрагменты текстов ранее существовавших. Это побуждает исследователя отказывать тексту в самодостаточности, объявив его неким полем для диалога культурных пластов.

Особую актуальность для нашего исследования получает понятие диалогичности. Ведь автор-протагонист так или иначе, по самой своей сущности, фигура диалогичная: он может вступать в противоречия с абстрактным автором «текста-1», может иметь суждения относительно персонажей собственного текста («текста-2»), вести диалоги и спорить с ними – как отстранённый автор или как объект собственного повествования.

В работе «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин рассуждает о том, что природа всякого высказывания диалогична. Новый авторский текст (а автор одновременно является и читателем) создается на основе текстов уже существующих. Новый текст вступает в диалогическую связь с предыдущими таким образом, что в дискурсе различается не только текст адресанта, но и совокупность «голосов», в результате чего образуется «полифоническое» повествование. Бахтин отмечает, что в романах Достоевского создана новая модель героя, который не является выразителем точки зрения автора, но имеет свою, отличающуюся от авторской, позицию. Замысел автора о герое является замыслом о слове, из чего следует, что слово автора о герое это не что иное, как слово о слове. Замысел ориентирован на героя как на слово и потому обращен к нему диалогически: «Автор говорит всей конструкцией своего романа не о герое, а с героем. Да иначе и быть не может: только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему, как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, т.е. сохраняет полностью его самостоятельность как слова. Сохранить же дистанцию при напряженной смысловой связи – дело далеко не легкое. Но дистанция входит в замысел автора, ибо только она обеспечивает чистый объективизм изображения героя» (Бахтин 1963: 39). Как нам видится, обращение к писателю-протагонисту и дистанция между абстрактным автором и протагонистом-писателем является одним из наиболее выразительных способов достижения «объективизма изображения героя».

Наряду с идеей диалогичности, особую актуальность в рамках данной работы приобретает введенное М.М. Бахтиным понятие «чужая речь»: «речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это речь о речи, высказывание о высказывании» (Волошинов, Бахтин 1993: 125). По Бахтину, чужое высказывание не только является «темой речи: оно может <...> самолично войти в речь и ее синтаксическую конструкцию как особый конструктивный элемент ее. При этом чужая речь сохраняет свою конструктивную и смысловую самостоятельность, не разрушая и речевой ткани принявшего ее контекста» (там же). Поскольку одной из задач данной диссертации является исследование нарративных уровней повествования, для нас особенно важно рассуждение Бахтина о способах репрезентации чужого слова в повествовании: «чужое высказывание, оставаясь только темой речи, может быть лишь поверхностно охарактеризовано. Для того, чтобы проникнуть в его содержательную полноту, необходимо ввести его в конструкцию речи. Оставаясь в пределах тематического изображения чужой речи, можно ответить на вопросы: „как“ и „о чем“ говорил N, однако „что“ он говорил, – может быть раскрыто только путем передачи его слов, хотя бы в форме косвенной речи. Но, будучи конструктивным элементом авторской речи, входя в нее как одно из составляющих, чужое высказывание в то же время является и темой авторской речи, входит в ее тематическое единство, именно как чужое высказывание, его же самостоятельная тема входит как *тема темы чужой речи*» (Волошинов, Бахтин 1993: 125).

Говорящий мыслит чужую речь как самостоятельное цельное высказывание другого субъекта, находящееся вне данного контекста. «Из этого самостоятельного существования чужая речь и переносится в авторский контекст, сохраняя в то же время свое предметное содержание и хотя бы рудименты своей языковой целостности и первоначальной конструктивной независимости. Авторское высказывание, принявшее в свой состав другое высказывание, вырабатывает синтаксические, стилистические и композиционные нормы для его частичной ассимиляции, для его приобщения к синтаксическому, композиционному и стилистическому единству авторского высказывания, сохраняя в то же время, хотя бы в рудиментарной форме, первичную самостоятельность (синтаксическую, композиционную, стилистическую) чужого высказывания, без чего полнота его неуловима» (Волошинов, Бахтин 1993: 125-126).

Рассуждая о стилистике «Евгения Онегина», Бахтин объясняет её особенности именно через «чужую речь». Ю.М. Лотман, также занимавшийся вопросом стилистики пушкинского романа, интерпретирует «чужую речь» в «Евгении Онегине» как «перекодировку»: «Пушкин, уже смотрящий на романтическую структуру глазами реалиста, стремился раскрыть значение романтической системы стиля, перекодировав его в иной стилистический регистр» (Лотман 1965: 26). Бахтин отнёсся к такой трактовке критически и настаивал на диалогичности текста. Вопрос о взаимовлиянии учёных не суть важен для

настоящей работы, однако отметим, что Лотман, вначале утверждавший монологичность поэзии по ее структуре с лингвистической точки зрения, в итоге меняет свою позицию и приходит к следующему выводу: «принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира. Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен» (Лотман 1972: 110). Концепцию «чужого слова» Лотман поддержал в работе «Анализ поэтического текста», а в 1975 году была опубликована его статья «Чужая речь в „Евгении Онегине“»<sup>7</sup> и комментарий к роману, в котором исследователь выделяет «голоса» в пушкинском повествовании: «Произведение рассказывается как бы несколькими перебивающими друг друга голосами, из которых одни находятся вне событий, на дальнем расстоянии, как историки и летописцы, другие интимно знакомы с участниками, третьи сами непосредственно включены в текст. А поскольку все эти голоса объединены в авторском голосе, составляя гамму его разнообразных проявлений, возникает то сложное богатство авторской личности, которое характеризует роман» (Лотман 2009: 674).

Очевидно, что для осуществления литературной полемики в романе Пушкин использует именно диалогичность построения. Наиболее показательной в этом отношении является предсмертная элегия Ленского, представляющая собой вставной текст. Комментируя пушкинский роман, Лотман отметил, что «в отличие от писем Татьяны и Онегина и песни девушек, элегия Ленского включена в общий строфический строй романа. Совершенно чуждая элегиям 1820-х гг. строфика накладывала на текст Ленского пласт пушкинской интонации. Поскольку элегия имеет насквозь цитатный характер, распадаясь на знакомые читателю штампы и обороты, без связующей стихии пушкинской интонации <...> она представляла бы собой пародию в чистом виде, что, удовлетворяя целям литературной полемики, не соответствовало бы ее композиционному месту в общей структуре романа. В настоящем же виде текст Ленского, который одновременно все же и текст Пушкина», допускает ряд интерпретаций – от иронической и пародийной до лирической и трагической» (Лотман 2009: 674). За вставным текстом элегии следует метатекст Пушкина: «На модном слове *идеал* / *Тихонько Ленский задремал*». По этому поводу Лотман совершенно справедливо замечает, что Пушкин «описывает стихи Ленского, создавая „стихи о стихах“» (Лотман 2009: 678). Таким образом, можно говорить о том, что Ленский становится не просто

---

<sup>7</sup> В статье Ю.М. Лотман, подробно рассматривая нарративные принципы «Евгения Онегина», отмечает, что «„чужая речь“ представлена в романе исключительно многообразно: в виде монологов от лица персонажей, выделенных графически, монологов, не выделенных графическими признаками «чужой речи», включений «чужой» речи в форме косвенной речи или несобственно-прямой, цитат и реминисценций, иноязычных текстов, а также эпитафий и авторских примечаний (Лотман 2009: 412).

персонажем романа, но и автором «текста-2» в пушкинском тексте, а Пушкин – абстрактным автором «текста-1» и одновременно диегетическим нарратором.

Ещё один аспект, в котором раскрывается диалогичность повествования пушкинского романа, – это дистанция между авторским «я» и сюжетом, связанным с Онегиным. Пушкин и сам подчеркивает эту дистанцию: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной», постулируя, что его авторское «я» не равно Онегину. Онегин – протагонист пушкинского текста, Пушкин – его конкретный автор.

В данной работе мы намерены рассмотреть литературное поле протагониста в случае «текста в тексте» на уровне соотношения авторской и чужой речи. Этой теме посвящен ряд детальных исследований интертекста, в ходе которых выявлена типология интертекстуальных элементов в художественном произведении, а также описаны формы импликации, такие как цитация, отсылка, пересказ и проч. Назовём некоторые из этих работ: Г.А. Левинтон «К проблеме литературной цитации» (1971), Н.А. Фатеева «Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи» (1998), «Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности» (2007), Е.А. Козицкая «Эксплицированная и имплицированная цитата в поэтическом тексте» (1997), «Автоцитация и интертекстуальность (два стихотворения Б. Окуджавы)» (1998), «Цитата, „чужое“ слово, интертекст: материалы к библиографии» (1999).

# ГЛАВА 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ, В КОТОРЫХ ЯВЛЕН ПИСАТЕЛЬ-ПРОТАГОНИСТ. ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ АПРИОРИ

Как можно судить по перечню произведений, выбранных для анализа в докторской работе, в случае, когда речь идёт о «тексте в тексте», особую актуальность приобретает «метатекстовый пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение» (Лотман 1999: 434). Действительно, структура «текст в тексте» наиболее часто представлена в произведениях, где протагонистом является писатель, а повествователем – исследователь литературы, занимающийся изучением творческого наследия того или иного автора. В основе сюжета при этом оказывается творческая рефлексия писателя.

«Текст в тексте» (в том случае, когда героем произведения становится писатель или литератор) являет читателю особого героя: в нем причудливо сочетаются реальность и фикциональность, автобиографическое и эстетическое начала. Произведения, отобранные для анализа в настоящей работе, гипотетически можно классифицировать следующим образом:

1. Повествование писателя-нарратора о реальных (других) литераторах (Л. Цыпкин «Лето в Бадене», А. Битов «Предположение жить. 1836»).
2. Повествование писателя-нарратора о вымышленных (других) литераторах (С. Гандлевский ««НРЗБ»», В. Маканин «Портрет и вокруг»)
3. Повествование, в котором литератор повествует о собственных реальных биографии, событиях, мыслях и т.п. (примерами здесь могут служить автобиографические повести В. Набокова «Другие берега» и «Speak, me too!»), которые формально не входят в круг текстов, анализируемых в настоящей работе, но поименовать эту группу текстов побуждает симметрия классификации).
4. Повествование, в котором «я» писателя конструируется как вымышленная личность: автор называет себя или даёт подсказки, позволяющие идентифицировать себя с «автором» (А. Битов «Вычитание зайца»).

Таким образом, на основе названных четырёх групп произведений складывается симметричная классификация, по результатам которой можно составить «семиотический квадрат»<sup>8</sup>, поскольку группы 3 и 4 повторяют

---

<sup>8</sup> Семиотический квадрат – это «зрительное представление логической организации (членения) той или иной семантической категории». Эта семантическая категория есть элементарная структура значения, «отношение, по меньшей мере, между двумя членами, «которое» опирается лишь на различие типа оппозиции, которое характеризует парадигматическую ось языка: оно, следовательно, достаточно для установления парадигмы, состоящей из n членов, но оно ещё не позволяет само по себе различать внутри

параметры групп 1 и 2, но направляют эти параметры не на некоего «другого», а на собственное «я». Это означает, что каждая группа определяется посредством двух признаков (группа 1 = реальный + другой, группа 2 = вымышленный + другой, группа 3 = реальный + я, группа 4 = вымышленный + я).

**Схема 1.** Семиотический квадрат

	Другой		
Реальный	Группа 1	Группа 2	Вымышленный
	Группа 3	Группа 4	
	Я		

Отнесённость текста к той или иной группе не есть вопрос его абсолютного статуса. В пределах одного текста возможны отклонения в сторону любой из трёх остальных групп или даже прямая перемена группы (например, в случае мистификации). Вероятно, такому переходу легче поддаются именно тексты из групп 3 и 4, поскольку «я» сконструированное – это уже и «я» другое. Наиболее затруднены, как представляется, диагональные переходы: например, из группы 1 в группу 4.

Другим способом типологического изучения текстов в текстах может быть их классификация в зависимости от следующих основных характеристик:

Реальные / Фикциональные / «Свои» / «Чужие», то есть в итоге они также складываются в 4 группы:

1. реальные «чужие»
2. фикциональные «чужие»
3. реальные «свои»
4. фикциональные «свои»

Следует отметить, что предложенная выше классификация не призвана строго упорядочить отобранные для анализа тексты, она является своего рода инструментом для их изучения, в данной работе тексты будут упорядочены в соответствии с функцией фигуры «автора» в них.

---

этой парадигмы семантические категории, основанные на изотопии („родстве“, (la parenté)) различительных черт, которые могут быть в них выявлены» (цит. по: Райхерт 2010: 233).

## ГЛАВА 2. ФИГУРА «АВТОРА» В ТЕКСТЕ

Поскольку в данной работе фигура «автора» представляется нам ключевой при изучении «текста в тексте», в настоящей главе предпринимается попытка априорно составить некий инвариант присутствия «автора» в тексте. Здесь будут рассмотрены встретившиеся нам случаи использования фигуры «автора» в произведениях мировой литературы, включающих в себя структуру «текст в тексте». Подытоживая эти случаи, мы сочли возможным представить следующие варианты:

### 1. «автор» является рассказчиком и протагонистом собственного текста:

*«Зона. Записки надзирателя» С. Довлатова.* Согласно фабуле главный герой (он же является и рассказчиком) – писатель, который когда-то служил охранником в лагерях Коми АССР. Затем протагонист эмигрирует в Америку, и пытается издать там то, что осталось от ранних рассказов. Его переписка с издателем по этому поводу также включена в произведение. Рассказы, посвящённые военной службе в охранных войсках, чередуются с письмами издателю. Начинается повествование с краткого предисловия, за ним следует письмо издателю, далее – рассказ о лагерной жизни, затем – новое письмо и т.д. Метатекстом в данном случае выступают письма. Границы между письмами и рассказами очерчены очень четко – письма набраны курсивом, датированы и содержат указание на место, таким образом можно говорить об их автономности.

### 2. «автор» – демиург, вершащий судьбы своих героев:

*Л. Леонов «Вор»:* Фирсов собирает материалы для романа о воровской среде. Хотя он и протагонист, но в романе более важное место занимают его персонажи, с которыми он вступает в реальные отношения. В текст включены отрывки его романа, и абстрактный автор «Вора» даёт читателю возможность увидеть разницу между реальными характерами персонажей, их настоящей жизнью и тем, как изображает их Фирсов.

### 3. «автор» – один из голосов в многоголосом повествовании:

*Трифонов «Время и место»:* Полифонический роман<sup>9</sup>: главные в нём – голоса протагониста Саша Антипова и героя-повествователя Андрея. Нарративная структура романа подробно рассмотрена М. Селемёновой в статье «Проза Ю.В. Трифонова рубежа 70-80-х годов XX века в свете проблемы авторской жанровой номинации» (см. Селемёнова 2009). В экспозиции романа звучит голос автора, затем поочерёдно

---

<sup>9</sup> М.М. Бахтин применил этот термин к творчеству Ф.М. Достоевского в работе «Проблемы поэтики Достоевского» (см. Бахтин 1963).

высказываются Антипов и Андрей. Меняется и фокализация повествования: сначала Антипов показан глазами повествователя, затем (во второй части) формально сохранено третье лицо повествователя, но все оценки, взгляды, внутренняя речь принадлежат Антипову. Далее Антипов и Андрей предстают «как равноправные персонажи в ситуациях общения, совместной работы, обсуждения послевоенного будущего» (Селеменова 2009: 227). Как справедливо заметила Селеменова, «ключевая глава романа „Конец зимы на Трубной“ представляет собой разветвленный полилог, в котором как субъекты речи представлены Антипов, Таня, доктор Иван Владимирович, тетка Ксения Васильевна, соседки Анна Артемовна и Екатерина Гурьевна, старуха Веретенникова, причем событийным фоном полилога являются похороны Сталина» (Селеменова 2009: 227). В последней главе слово вновь обретает повествователь, который на этот раз выступает не только в роли летописца времени и судьбы Антипова, но и как самостоятельный персонаж со своей историей.

В романе имеются вставные новеллы – отрывки из романа Антипова «Синдром Никифорова», где звучат голоса Никифорова, его жены Гоги, ее первого мужа Саенко.

Таким образом, в романе присутствуют несколько самостоятельных субъектов речи. По мнению Селеменовой, «именно такая структура, с чередованием „голосов“ Антипова и Андрея, с временными пропусками и пробелами в судьбах героев, с новеллистичностью и самодостаточностью каждой главы позволила Трифонову определить жанр романа „Время и место“ как „роман-пунктир“<...>. Сюжетные лакуны, обрывы фабульных нитей, дискретность повествования – все это было нужно Трифонову не только для создания эффекта жизнеподобия, но и для акцентирования читательского внимания на поворотных моментах в судьбах героев» (там же, с. 228).

#### 4. «Автор» – наблюдатель и комментатор:

*Теккерей «Ярмарка тщеславия».* Образ автора, его суждения о морали и нравственности помогают вскрыть пороки героев повествования. Присутствуют авторские отступления, диалог с читателем, социально-критические замечания.

#### 5. «Автор» текста в тексте – протагонист сюжета, не совпадающий с рассказчиком. Кроме того абстрактный автор (первого порядка) вторгается в текст и выступает как демиург, меняет фокализацию повествования и разъясняет читателю свои намерения:

*Милан Кундера «Жизнь не здесь»:* Яромил – поэт. Суть романа (за исключением 6-й части) – история его жизни. Текст его поэмы в прозе приводится полностью. Шестая часть представляет собой метатекст главного «автора» и рассказчика: «мы оглядываем историю Яромилу с обзорной башни, возведённой нами в точке его кончины <...>, наш роман

ограничен обзором с этой башни, откуда видны лишь Яромил и его мать, в то время как остальные фигуры мы можем разглядеть лишь тогда, когда они возникают в присутствии обоих протагонистов». Далее повествование переносится «далеко от Яромилова смертного часа <...> в нынешнее время, когда уже никто, никто <...> не помнит имени Яромила» (Кундера 2012, 2: 661). Затем меняется фокализация повествования: «обзорная башня» помещается «в сознание совсем иного персонажа» (там же, с. 664). Таким образом, автор «текста в тексте» становится автором второго порядка по отношению к Автору общего текста.

То же наблюдается, например, в романе *А. Жида «Фальшивомонетчики»*: Автор вторгается в текст, анализирует и растолковывает описанные события, рассуждает о своих героях, оценивает их поступки, вставляет в текст фрагменты своей записной книжки, исписанной ещё до создания романа, то есть на стадии замысла, сравнивает эти записи со своим нынешним восприятием, меняет отношение к герою. Текстом в тексте здесь является дневник писателя-протагониста Эдуара, который вынашивает идею романа «Фальшивомонетчики». В дневнике приводятся отрывки из будущего романа. Замысел романа Эдуара во многом конгруэнтен роману, протагонистом которого он является, из чего можно сделать вывод о том, что задуманный Эдуаром роман является двойником романа Автора.

**6. «Автор», отказывающийся от реального (бумажного) воплощения текста, делится лишь замыслом:**

*Кржижановский «Клуб убийц букв»*: повествователь знакомится с неким знаменитым писателем, утверждающим, что «буквы», то есть зафиксированный на письме текст, а также профессиональные писатели являются «убийцами замыслов». В связи с этим он создал особый клуб, где в кругу единомышленников предавался «чистому замыслительству». Повествователь посещает несколько заседаний этого клуба и становится слушателем нескольких новелл-замыслов. В структуре повести они представляют собой вставные тексты, являющиеся пересказами «замыслов». Они снабжены разъяснениями и комментариями «авторов», то есть в сущности являются метатекстами.

**7. Автор пересоздаёт чужой текст:**

*Б. Окуджавы «Путешествие дилетантов»*: Текст в тексте – рукопись Амираана Амилахвари, его послесловие и два письма. За текстом Амираана Амилахвари следует современное послесловие автора-составителя – самого Б. Окуджавы. Из послесловия становится ясно, что составитель является одновременно и автором вставных глав повествования (в тексте вставных глав автор не персонифицирован).

То же наблюдаем и в романе *«Имя розы» У. Эко*, где «автор» – переводчик и составитель книги: в прологе «автор» сообщает, что

приобрёл книгу «Записки отца Адсона из Мелька, переведённые на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона», и собственноручно перевёл её на итальянский. Вскоре он теряет книгу, и у него остаются только собственные записи – перевод. На основе этих записей он составляет повесть. Текст повести приводится целиком.

8. **«Портрет» «автора» складывается из интерпретации его текстов одним из персонажей и слагается в «текст жизни»:**

*М. Харитонов «Линии судьбы или сундучок Милашевича»:* А. Лизавин пишет диссертацию о забытом писателе Симеоне Милашевиче. Творчество Милашевича выступает здесь как образец поэтики начала XX века. Лизавин находит сундучок, полный фантиков, на обороте которых оказались записи Милашевича. Из этих записей складывается своего рода связанное повествование – «текст жизни» Милашевича.

9. **Через «автора» одного текста открывается ещё один «текст в тексте»:**

*Гофман «Житейские воззрения кота Мурра»:* издатель книги в предисловии сообщает, что данная книга – исповедь учёного кота Мурра. Мурр – автор и протагонист. При подготовке книги к печати случился конфуз: когда издатель получил корректурные листы, обнаружилось, что записки кота Мурра постоянно перемежаются обрывками совершенно постороннего текста. Оказалось, что, излагая свои «житейские воззрения», кот рвал на части первую попавшуюся ему в лапы книгу из хозяйской библиотеки, чтобы использовать выданные страницы «частью для прокладки, частью для просушки». «Макулатурной» книгой оказалось жизнеописание композитора Иоганнеса Крейслера, и по недосмотру наборщиков эти страницы тоже были напечатаны.

10. **«Автор» вторгается в жизни людей, с которых списывает своих персонажей, переводит их из жизни реальной в литературную (тема границы реальности и фикционального):**

*К. Вагинов «Труды и дни Свистонова»:* «Свистонов творил не планомерно, не вдруг перед ним появлялся образ мира, не вдруг все становилось ясно, и не тогда он писал. Напротив, все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повёрнутых сплетен» (Вагинов 1991: 165). Свистонов крадёт жизнь Ивана Ивановича Куку, вставив его в свой роман: Ивану Ивановичу приходится полностью расстаться с прежней жизнью, чтобы вновь обрести себя. Свистонов же погружается в свой роман, видит в окружающих людях лишь собственных героев и оказывается запертым в собственном произведении.

## ГЛАВА 3. ФУНКЦИЯ И ТИПОЛОГИЯ ФИГУРЫ АВТОРА В ТЕКСТЕ

### 3.1. ФИГУРА АБСТРАКТНОГО АВТОРА, СКРЕПЛЯЮЩАЯ РАЗРОЗНЕННЫЕ ТЕКСТЫ

#### 3.1.1. Набоковский текст

В данной главе будет рассмотрен особый случай «текста в тексте», когда в роли основного текста выступает свёрхтекст<sup>10</sup>, то есть некоторое «множество текстов (автора. – *О.М.*), отличающихся высокой степенью общности, что позволяет рассматривать их как некое целостно-единое словесно-концептуальное („сверхсемантическое“) образование» (Лошаков 2008: 100). В качестве такого свёрхтекста может выступать, например, всё творческое наследие писателя в совокупности, в таком случае каждое отдельное его сочинение представляет собой вставной, инкорпорированный в эту общность текст, то есть текст в тексте. Возвращаясь к теме нашего исследования, отметим, что объектом исследования, а в частных случаях – протагонистом такого текста становится сам писатель.

Исследователи Набокова неоднократно высказывали идею о том, что так называемый русский период его творчества представляет собой единый метатекст. Как отметил М.Н. Липовецкий, роман «Дар» – это «обобщение всей группы русских романов (и по ансамблю персонажей, и по творческой позиции главного героя, и по формам воплощения авторской метафизики творчества). <Э>то, по всей видимости, самый яркий образец русской метапрозы не только в творчестве Набокова, но и во всей русской литературе XX века» (Липовецкий 1997: 54-55). Представляется целесообразным расширить сферу нашего исследования и рассмотреть в качестве единого текста весь корпус текстов Владимира Набокова, поскольку, по нашему мнению, англоязычная проза писателя образует единое целое с его русскими романами. В пользу этого тезиса свидетельствует легко опознаваемая читателем преемственность тем и мотивов, схожесть формы организации текстов русского и американского периодов набоковского творчества. Так, к примеру, сюжет «Лолиты» намечен в написанном по-русски рассказе «Волшебник», фарсовое изображение тоталитарного режима власти, губительного для героя «Приглашения на казнь», продолжено Набоковым в романе «Bend sinister», а форма построения романа «Машенька» в виде

---

<sup>10</sup> Понятие свёрхтекста интенсивно применялось в трудах В.Н. Топорова, посвящённых «петербургскому тексту» (Топоров 1973; 1984; 2003), однако чёткой дефиниции термина исследователь не даёт и определяет его описательно: с ним «связываются высшие смыслы и цели», посредством него «Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» (Топоров 2003: 23).

«нестрогой рамочной конструкции» была им развита позднее в романах «Дар» и «Pale fire».

Всё творчество Набокова построено на интертекстуальности, а конкретнее – на автоинтертекстуальности. Как бы в подтверждение гипотезы о том, что можно рассматривать это творчество в целокупности, как единый текст, в нём обнаруживаются цепочки лейтмотивов, повторяющихся сюжетных линий, схожие формы организации текста, общность этических и эстетических принципов. Упрочивают такой подход и многочисленные исследования творчества Набокова, пестрящие такими оборотами как «в рамках набоковской эстетики», «набоковская риторика», «художественная вселенная Набокова», «творческая система Набокова», «набоковское мировосприятие» и проч. Во многих работах предприняты попытки определить «типологические черты индивидуальной поэтики писателя» (см. Стрельникова 2015, Погребная 2011, Шадурский 2000). Подобные формулировки свидетельствуют о том, что творчество Набокова воспринимается рядом исследователей как особая художественная система<sup>11</sup>, в которой наряду с его произведениями особое место обретает и фигура самого писателя – Владимира Сирина-Набокова.

---

<sup>11</sup> Среди основополагающих сюжетных элементов в этой стройной системе стоит выделить тему потусторонности, двоемирия, ощутимой границы между сферами реального и ирреального, а также мотив узора судьбы («pattern»), представление о жизни как о витке спирали. Героями набоковских текстов движет не только и не столько желание постичь нечто иррациональное, сколько сама возможность преодоления границ. Так, протагонисты стремятся преодолеть пространство текста. В. Александров назвал это «метафизическим руслом набоковской концепции искусства и действительности». Нередко в роли этой самой границы выступают зеркала, отражения в воде (дождевые лужи) или даже картина – как в рассказе «Венецианка», герою которого удалось «вступить в картину».

Сам Набоков подтверждал важность для него мотива двоемирия в автобиографии *«Другие берега»*: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, в которой летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час» (Набоков 2008: 145). Эта тема распространилась на большинство романов Набокова, о чём уже неоднократно писалось исследователями его творчества. Так, Ю.И. Левин справедливо отметил, что в *«Машеньке»* «основной темой романа на самом абстрактном уровне является оппозиция «существование / несуществование» (с акцентом на втором члене). Игра на этой оппозиции пронизывает все основные произведения Сирина и Набокова, реализуясь двояко, на уровне описываемой реальности (особенно „Приглашение на казнь“) и на метаяуровне; в последнем случае – многообразно: например, через игру в существование / несуществование и самотождественность повествователя и самого текста (особенно „Соглядатай“, „The Real Life of Sebastian Knight“, „Pale Fire“), или через игру на соотношении романной и жизненной реальности, персонажа и реального автора, В.В. Набокова („Look at the Harlequins!“). Причем чем дальше, тем больше эта оппозиция смещается именно на мета-уровень» (Левин 1997: 365). Игра со сферами реального – ирреального распространилась и на рассказы Набокова. Так, например, герой рассказа *Ultima Thule*, Синеусов, поддерживает общение со своей умершей женой посредством

Ещё одной характерной чертой творчества Набокова является фигура автора-демиурга. Во всём корпусе набоковских текстов встречаются имплицитные «указатели» для читателя, которые помогают ориентироваться в пространстве текста. Вместе с тем автор словно указывает читателю на собственное присутствие в тексте. Об этом удачно высказался М.Н. Липовецкий: «обнажение приемов доходит до онтологических последствий – до такой степени, что некоторые набоковские персонажи осознают свою вымышленность и сами проблематизируют вопрос о своем статусе, а категория автора-творца обнаженно (стерниански) демонстрируется и комментируется, и таким образом провозглашается факт искусственности текста (его „сделанности“)» (Липовецкий 1997: 54). Кроме того исследователь отмечает, что «происходит посягновение на сам статус *fiction* – на такие „нормы“, как самодовлеющий характер построенного в произведении мира, или как внеположность автора этому миру. Мир произведения разгерметизируется, прорываются рамки, отграничивающие его от „реального“ мира и/или от других „возможных миров“, на первый план вместо „свободного романа“ выходит свободный автор, на наших глазах творящий (и м.б., разрушающий) мир произведения. Философия симулятивности жизни как *fiction* имманентно присуща метапрозе – и Набоков ее выразил в полной мере» (Липовецкий 1997: 54- 55).

В роли своеобразных «знаков», указывающих на фигуру автора, выступают многочисленные анаграммы имени и фамилии Набокова. Набоков вводит анаграммы в заглавия своих романов, и русско-, и англоязычного периода, в концовки, а также вплетает их в сами тексты. Таким образом он убеждает читателя в том, что фигура «автора» в его текстах совпадает с конкретным автором произведений – Владимиром Сириным-Набоковым. Так, например, партнера Марты по танцам в романе «Король, дама, валет» зовут Бладдак Виномори (полная анаграмма имени и фамилии Владимира Набокова), на страницах романа «Transparent things» встречается Adam von Librikov, в русском варианте «Лолиты» – Вивиан Дамор-Блок, в английской версии – Vivian Darkbloom, в автобиографии «Speak, memory!» – Vivian Bloodmark, в романе «Ада» – Барон Клим Авидов, затем «блестящий, но таинственный В.В.», а также арабский писатель Бен-Сири. Анаграммам в набоковских текстах посвящено немало литературоведческих работ, в частности, подробно на этой теме останавливается Пекка Тамми, который, в числе прочего, заметил: «Conceivably, „Nabokov“ harks back to such common phrases as „bok“ („side“ [Russ.] or „na-boku“ (on one side ) [Russ.]), and this enables the author to insert reminders of his controlling presence into virtually any passage in his Russian

---

письма, а в рассказе *"The Vane Sisters"* взаимодействие между миром живых и миром мёртвых осуществляется с помощью спиритических сеансов, снов, а также различных знаков, оставляемых покойными Сивиллой и Цинтией. Символика, которой изобилуют тексты, совмещение в них реального пространства с элементами метафизическими делает текстовую реальность многомерной.

texts»<sup>12</sup> (Tammi 1985: 327). В доказательство Тамми приводит пример из романа «Отчаяние»: «малиновой сиренью в набокой вазе». Исследователь Д. Коннолли находит в романе ещё один подобный случай: «Свернув на боковую улицу» (цит. по: Connolly 1992: 157).

Помимо анаграмм, фигура автора представлена в романах Набокова и разными другими способами. Так, в романе «Король, дама, валет» Франц замечает, как «<м>имо него прошла уже знакомая ему чета. Оба были в халатах, шли быстро, громко говорили на неизвестном языке. Он заметил, что они на него взглянули и на мгновение умолкли. Потом, удаляясь, заговорили опять, и ему показалось, что они его обсуждают, – даже произносят его фамилию. Подул ветерок, сорвал бумажку с трубочки в его руке. Он ощутил странную неловкость, беспричинное чувство, что вот этот проклятый счастливый иностранец, спешащий к пляжу со своей загорелой, прелестной спутницей, знает про него решительно все» (Набоков 1999: 294). Нетрудно догадаться, что «проклятый счастливый иностранец» с женой – не кто иной, как Владимир Набоков с супругой Верой Набоковой. В роман «Bend sinister» Набоков снова эпизодически вводит самого себя, этот секрет он сам раскрыл в предисловии к роману: «in the second paragraph of Chapter Five comes the first intimation that „someone is in the know“ – a mysterious intruder <...> an anthropomorphic deity impersonated by me. In the last chapter of the book this deity experiences a pang of pity for his creature and hastens to take over»<sup>13</sup>» (Nabokov 1964: 18).

Как уже сказано выше, границы между сферами реального и фикционального в романах Набокова размыты. Это достигается порой за счёт включения в тексты реальных автобиографических подробностей и обстоятельств жизни писателя. К примеру, в романе «Дар» главный герой описывает «удивительный случай», когда, выздоравливая после тяжёлой болезни, он каким-то непостижимым образом видит, как мать покупает ему в подарок в магазине карандаш. Некоторое время спустя мать на самом деле подарила ему карандаш – «рекламный гигант, <...> висевший в витрине» (Набоков 2009: 210). Как следует из автобиографии «Другие берега», этот случай не вымышлен Набоковым для романа, но действительно произошёл с писателем в детстве.

---

<sup>12</sup> «Предположительно, „Набоков“ восходит к таким распространённым выражениям как „бок“ или „на боку“. И это даёт автору возможность вставлять в его русские тексты напоминания о своём присутствии, контролирующем фактически любое событие» (*здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод мой.* – О.М.).

<sup>13</sup> «во втором абзаце пятой главы появляется первый намек на кого-то, кто „в курсе всех этих дел“, – на таинственного самозванца <...>. Этот самозванец – <...> антропоморфное божество, изображаемое мною. В последней главе книги это божество испытывает укол сострадания к своему творению и спешит вмешаться» (пер. С. Ильина; Набоков 2004, 1: 201-202).

Оригинальным образом Набоков конструирует автопортрет в тексте романа «Look at the Harlequins!», рассказчиком и протагонистом которого становится Вадим Вадимович Н, известный русско-американский писатель. Помимо того, что многие подробности жизнеописания Вадима Вадимовича соотносятся с биографией Набокова (как, например, эмиграция из дореволюционной России во Францию, а затем в США), в романе приводится список произведений Вадима Вадимовича, в большинстве названий которых угадываются названия набоковских романов. Так, «Tamara» явно отсылает читателя к роману «Машенька», Camera Lucida (Slaughter in the Sun), – к «Laughter in the Dark» («Камера обскура»), The Dare – к роману «Дар», «Dr. Olga Repnin» – к роману «Пнин», а «Pawn Takes Queen» представляет собой контаминацию романов «Король, дама, валет» и «Защита Лужина».

Рассуждая о романе «*Ada or Ardor: A Family Chronicle*», Н. Мельников отметил, что «<п>одобного рода вторжения и „самовыставления“, равно как и многочисленные метатексты <...> создают эффект авторского присутствия в созданном им мире, выдвигают на первый план не сюжетное действие, а авторское „я“ с его субъективными вкусами, капризами и фантазиями. Благодаря им в романе создается глубинное смысловое течение, определяющее своеобразие сюжетного развития и особенности персонажей – в самом деле, бесправных „галерных рабов“ (известное набоковское определение), послушно исполняющих прихоти всемогущего кукловода» (Мельников 2005: интернет-документ). Также и в романе «Смотри на арлекинов!», протагонистом представляется именно «кукловод» Владимир Набоков, а сам роман прочитывается, хотя и не как автобиография писателя, но в большой степени как пародия на его биографию. Собственно, в пользу этого утверждения высказывается и сам герой, Вадим Вадимович Н.: «I now confess that I was bothered that night, <...>, by a dream feeling that my life was the non-identical twin, a parody, an inferior variant of another man's life, somewhere on this or another earth. A demon, I felt, was forcing me to impersonate that other man, that other writer who was and would always be incomparably greater, healthier, and crueller than you obedient servant<sup>14</sup>» (Nabokov 1974: 89).

Ещё одной характерной особенностью набоковского корпуса текстов является «поведенческий текст»<sup>15</sup> писателя, его мифологизированный авторский образ.

---

<sup>14</sup> «Теперь признаюсь, что меня томило в ту ночь <...> дремное чувство, что вся моя жизнь – это непохожий близнец, пародия, скверная версия жизни иного человека, где-то на этой или иной земле. Я ощущал, как бес понуждает меня подделываться под этого иного человека, под этого иного писателя, который был и будет всегда несравнимо значительнее, здоровее и злее, чем ваш покорный слуга» (пер. С. Ильина; Набоков 2004, 5: 177).

<sup>15</sup> Понятие поведенческого текста было введено и разрабатывалось в трудах Ю.М. Лотмана. Как поведенческие тексты он рассматривал образцы официального поведения, тексты частной жизни, разновидности поведения представителей русского дворянства XVIII века, декабристов. Исследователь отмечал, что поведенческие тексты декабристов нередко строились по литературным и театральным образцам, что является следствием сильной семиотизации жизни той эпохи (см.: Лотман 1975: 128).

Тынянов в статье «Литературный факт» (1924) ввёл термин «литературная личность», который, по его трактовке, противопоставлен термину «индивидуальность литератора» как феномен фикциональной природы реальному явлению. Именно «литературная личность» Набокова явлена в каждом из его текстов<sup>16</sup>.

Набокова в немалой степени волновала общая рецепция его личности, впечатление, производимое им в обществе. Об этом свидетельствует, к примеру, тот факт, что он просил интервьюеров заблаговременно присылать ему вопросы, а в своих ответах нередко лукавил, придерживаясь той или иной

---

<sup>16</sup> Одним из ярчайших проявлений его «литературной личности» можно считать манифестацию позиции автора по отношению к другим писателям, деятелям культуры и науки. В интервью Мартину Эслину, данном в феврале 1968 года, Набоков заявил: «Порой мне доводится слышать скулёж критиков, возмущающихся, что я не люблю писателей, которых они боготворят, – таких как Фолкнер, Манн, Камю, Драйзер и, конечно же, Достоевский. Но могу заверить их: предавая анафеме определённого сорта писателей, я нисколько не ущемляю благополучия истцов, для которых образы моих жертв превратились в органичные галактики преклонения» (Мельников 2002: 235). Неприятие и неприязнь по отношению к разным личностям, постулируемая Набоковым в многочисленных интервью и в личной переписке, переносятся также и на художественные тексты. Так, в романе «Look at the Harlequins!» о романе «The Dare» сообщается, что «this a concise biography and critical appraisal of Fyodor Dostoyevski, whose politics my author finds hateful and whose novels he condemns as absurd» (Nabokov 1974: 100; «это краткая биография и критический разбор сочинений Фёдора Достоевского, чьи политические взгляды автору отвратительны, а романы порицаемы им как нелепые» /пер. С. Ильина; Набоков 2004, 5: 187/). Проблема «Набоков – Достоевский» настолько широко представлена в литературоведении, что подробно останавливаться на ней в данной работе едва ли имеет смысл (см., к примеру: Долинин 2004). Отметим лишь, что в отношении Набокова к Достоевскому не всё так однозначно, как представляется на первый взгляд, и нарочитая демонстрация неприятия Достоевского является всего лишь одним из ключевых элементов игры с читателем. Столь же критически, как о Достоевском, Набоков высказывался и о «венском шарлатане» Зигмунде Фрейде. Его негативная характеристика сохранилась в автобиографии «Другие берега»: «раз уж я заговорил о снах, прошу отметить, что я безоговорочно сметаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку, с ее маниакальной погоней за половой символикой, с ее угрюмыми эмбриончиками, подглядывающими из угрюмых засад угрюмое родительское соитие» (Набоков 2008: 146). «Расправляться» со своими недоброжелателями Набоков предпочитает именно в художественных текстах. Так, английский писатель, поэт и критик Кингсли Эмис, оставивший отрицательные отзывы о романах «Лолита», «Пнин» и «Приглашение на казнь», был выведен Набоковым в романе «Ada, or Ardor: A Family Chronicle» в качестве комичного персонажа Сига Лимэнски (отметим и здесь прозрачную анаграмму), а переводчик Роберт Лоуэлл, которого Набоков неоднократно критиковал за небрежные переводы Мандельштама, упоминается в «Аде» как «Lowden (minor poet and translator, 1815-1895)» (Nabokov 1969: 103; «Лоуден (мелкий поэт и переводчик, 1815-1895)» /пер. С. Ильина; Набоков 2000: 125/). Игровой фактор срабатывает и на этот раз: фамилия Лоуден представляет собой контаминацию фамилий Лоуэлла и другого переводчика – Уистена Хью Одена. Жертвами набоковских литературных нападков были также Жан-Поль Сартр, Эрнест Хэмингуэй, Томас Стернз Элиот, Хорхе Луис Борхес, Гарсиа Лорка и многие другие.

заранее продуманной позиции. Так, например, в интервью Николасу Гарнхэму в сентябре 1968 года Набоков сообщал: «As for influence, well, I've never been influenced by anyone in particular, dead or quick, just as I've never belonged to any club or movement. In fact, I don't seem to belong to any clearcut continent. I'm the shuttlecock above the Atlantic, and how bright and blue it is there, in my private sky, far from the pigeonholes and the clay pigeons<sup>17</sup>» (Nabokov 1973: 116- 117).

Конечно, обойти стороной влияние других авторов не удавалось до сих пор ни одному из писателей, и, разумеется, Набоков не составляет в этом плане исключения, поэтому можно говорить о том, что интервью Набокова – насквозь литературные, художественные произведения, в которых он предстаёт в роли (порой ненадёжного) рассказчика, повествующего о протагонисте – Владимире Набокове.

В доказательство тезиса о значимости для Набокова рецепции его личности приведём эпизод из жизни писателя, пересказанный В. Курицыным в его книге «Набоков без Лолиты»: «Однажды Вера <Евсеевна Набокова, супруга писателя. – О.М.> дала настойчивому студенту, посланному братией за автографом мастера, расписку, удостоверяющую, что Набоков автографов не даёт. Впору считать такую записку метаавтографом» (Курицын 2013: 406).

По аналогии с рассматриваемыми материалами имеет смысл упомянуть книгу Ролана Барта «Ролан Барт о Ролане Барте», представляющую собой смесь дневника, черновика романа и критического разбора собственной жизни. На обложке, под заглавием, имеется приписка: «Здесь всё должно рассматриваться как сказанное романном персонажем»; под фотографией матери Р. Барта подпись: «Мать рассказчика» (Барт 2012: 2). То есть, Барт намеренно дистанцируется от повествования и конструирует себя как протагониста собственной книги и, одновременно, как ее нарратора. «Biography is as free and open as a genre can be, if one considers that it has no established form. <...> Barthes offers the possibility, through his life and his writing, of a genuine biography – quite literally, an exercise in life-writing – for the very reason that his life can be read as a text<sup>18</sup>» (Gil 2015: интернет-документ).

Аналогичным образом поступает и Набоков. Реализуя метафору «жизнь как текст», он манифестирует себя как протагониста собственной жизни.

---

<sup>17</sup> «Что же касается влияния, (...) никто конкретно – ни живой, ни мёртвый – на меня влияния не оказал, я никогда не был членом какого бы то ни было клуба, не примыкал ни к какому направлению. На самом деле я не принадлежу ни одному континенту. Я курсирующий над Атлантикой челнок; до чего же синее там небо, моё собственное небо, вдали от классификаций и безмозглых простаков!» (перевод цит. по: Мельников 2002: 237).

<sup>18</sup> «Биография является настолько свободной и открытой, насколько это позволяет жанр, если считать, что не существует установленной формы. <...> Барт предлагает возможность подлинной биографии, посредством своей жизни и своего письма – абсолютно дословно, упражнение в письме жизни – по той причине, что его жизнь может быть прочитана как текст».

Насколько текст его жизни соответствует истинной жизни писателя – судить сложно. Возможно, это очередная мистификация, игра с читателем или даже пародия на истинную жизнь Владимира Набокова. Хотя, более вероятно, это пародия не на самого Набокова, но на его рецепцию в литературных кругах.

Предлагая представить весь корпус его текстов в виде единого свертхтекста, мы имеем в виду, что и многочисленные интервью писателя, и его переписку с коллегами и редакторами, а также автобиографическую прозу также стоит рассматривать в рамках этого текста. Г.А. Левинтон отметил, что «Автобиография и прежде всего английский ее вариант <“Speak, Memory!” – О.М.> играет особую роль в корпусе текстов Набокова. <...> Это – главная книга всего корпуса, основной автокомментарий ко всем романам, которые благодаря ему выстраиваются в определенный ряд» (Левинтон 1997: 322). Действительно, автобиографии Набокова дают ключ к пониманию его художественных текстов (хотя при этом степень олитературенности самих автобиографий очень высока). К примеру, предвосхищая будущие филологические разыскания и пересказывая упомянутый выше казус с фарберовским карандашом, в автобиографии «Другие берега» Набоков в форме руководства к действию заявляет: «Будущему узкому специалисту-словеснику будет небезынтересно проследить, как именно изменился, при передаче литературному герою (в моем романе „Дар“), случай, бывший и с автором в детстве» (Набоков 2008: 160).

В подтверждение вышесказанного приведём в пример последний, неоконченный роман Набокова «The original of Laura» («Лаура и её оригинал»). Текст был опубликован в том незавершённом виде, в каком его оставил Набоков, и с уверенностью судить о предполагаемой композиции и сюжете романа не представляется возможным. Однако несомненным фактом является то, что «Лаура и её оригинал» обнаруживает в себе отголоски всего творчества Владимира Набокова (см. Ермакова 2011). Это и ремы, и имена героев, и лексика, и множество мотивов, отсылающих к прежним набоковским произведениям, а также знаменитая структура романа-матрёшки. Реминисценции эти столь нарочиты, что кажется, будто Набоков преследовал какую-то особую цель, парафразируя собственные тексты. Известно, что этот роман он кратко именовал «TOOL» (в значении «пособие») и, по свидетельству супруги, утверждал, что «сам не поймёт, что удачней, роман или его акроним» (Шифф 2002: 523). Исходя из этого явные, подчеркнутые автореминисценции «Лауры» можно объяснить тем, что Набоков, осознавая ее как свой последний роман, писал «пособие» или очередной и последний художественный «комментарий» к собственному творчеству.

Романы Набокова, хотя и являются самостоятельными текстами, воспринимаются читателем в совокупности друг с другом и неотделимы от фигуры самого автора. Если это входило в план Набокова, то расчёт его был верен. Ярким примером того, что его творчество воспринималось именно таким образом служит тот любопытный факт, что «<п>исательница Мэри

Маккарти, давняя знакомая Набокова, в своё время написавшая комплиментарную рецензию на „Бледный огонь“ <...>, была настолько разочарована „Адой“, что посчитала необходимым сделать полную переоценку *всех* набоковских произведений» <курсив мой. – О.М.> (Мельников 2005: интернет-документ).

Обобщив вышесказанное, вывод о том, что весь корпус текстов Набокова, действительно, можно рассматривать как единый текст – текст о русско-американском писателе Владимире Набокове – следует считать полностью доказанным. Его художественные тексты в этой системе являются инкорпорированными текстами, автобиографии и интервью – контекстом к ним. В этом плане набоковская интенция совпадает с теорией Барта о роли Автора как персонажа собственного текста литературного произведения: «Призрак Автора может, конечно, „явиться“ в Тексте, в своём тексте, но уже только на правах гостя; автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей, фигура, вытканная на ковре; он не получает здесь более никаких родительских, алетических преимуществ, а одну лишь игровую роль, он, так сказать, „автор на бумаге“. Жизнь его из источника рассказываемых историй превращается в самостоятельную историю, которая соперничает с произведением; происходит наложение творчества писателя на его жизнь, а не наоборот, как прежде. Жизнь Пруста или Жене может читаться как текст благодаря их произведениям; слово „био-графия“ обретает здесь свой буквальный, этимологический смысл; одновременно ложной проблемой становится искренность писателя, эта „крестная мука“ всей литературной морали, – ведь „я“, пишущее текст, это „я“, существующее лишь на бумаге» (Барт 1989: 215).

Методологическим толчком к изучению проблемы общности и взаимопроникновения набоковских текстов в данной работе послужило фундаментальное исследование В.Н. Топорова «Петербург и „Петербургский текст“ русской литературы». В.Н. Топоров определяет «Петербургский текст» как «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» (Топоров 2003: 23). Автор исследования предлагает взглянуть на Петербург как «своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте» (Топоров 2003: 22). То же можно сказать и о корпусе набоковских текстов: он гетерогенен и, вместе с тем, связан общими смыслами, формирующими особую, лишь В.В. Набокову присущую семиотическую систему.

Применима в данном случае и еще одна немаловажная в контексте данной работы характеристика Петербургского текста, позволяющая судить о его целостности: «через Петербургский текст говорит и сам Петербург, выступающий, следовательно, равно как объект и субъект этого текста <...>.

Одна из задач, стоящих перед исследователями Петербургского текста, – определение вклада в него двух названных начал, сотрудничающих при создании этого текста» (Топоров 2003: 25). Как уже было упомянуто выше, Набоков, подобно сформулированным В.Н. Топоровым ипостасям Петербургского текста, выступает одновременно в роли автора и протагониста, объекта и субъекта.

Одним из «услови<й> формирования Петербургского текста» Топоров называет семантическую связность, уточняя, что «кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым <...>, но, напротив, помогают этому снятием ограничений <...> на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах» (Топоров 2003: 26). Единство Петербургского текста он объясняет «не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора „субстратных“ элементов, включаемых в Петербургский текст» (Топоров 2003: 27). Монолитностью максимальной смысловой установки обладает и корпус текстов Набокова: это творческое начало как абсолютная ценность, как ключ к свободе, к двери, ведущей в лучшие миры. Именно через понятие творчества осуществляется оценка Набоковым созданных им протагонистов: творцы предстают в его романах как самостоятельные вселенные и, в отличие от прочих героев, неспособных к творчеству, они остаются непостижимыми, хранят в себе некую тайну, которая сродни загадке жизни.

Таким образом, по аналогии с дефинициями Петербургского текста<sup>19</sup> представляется целесообразным и оправданным именовать весь корпус текстов Набокова «Набоковским текстом». В этом «Набоковском тексте» заглавную роль играет фигура автора – создателя каждого отдельного текста, включённого в свертхтекст.

### **3.1.2. Свертхтексты писателей «Парижской ноты» Юрия Фельзена, Бориса Поплавского и Гайто Газданова**

Для писателей «парижской ноты»<sup>20</sup>, чьи тексты отличаются особым настроением безнадежности, фигура автора-нарратора необыкновенно

---

<sup>19</sup> О Петербургском тексте у Набокова см.: Tammi, P. "The St. Petersburg Text and Its Nabokovian Texture" (Tammi 1999: 65- 90), А. Долинин «Проза Набокова и „Петербургский текст“ русской литературы» (Долинин 2004: 346- 366).

<sup>20</sup> «The concept of the "Paris note", ascribed to Poplavski, was (...) distilled from the French critical discourse. As a uniting mark of young emigre writing, it amalgamated the social, spiritual, philosophical, and artistic implications of the „new malady“. These were pessimism, frequent

значима. Условия эмиграции создали для писателей ситуацию ментального двоемрия и «пограничного» сознания, сознания перехода. В такие же условия авторы помещают и своих героев, которые, подобно их создателям, рефлексиируют, вставляют в свои монологи чужие тексты, обращаются к конкретному или имплицитному читателю, выстраивают свои произведения как «человеческий документ».

Фигура «автора» приобретает особое значение именно в литературе эмиграции по целому ряду причин. Прежде всего, это отрыв от родины и привычного круга друзей, родных, единомышленников, то есть статус «одинокости» в обществе, что приводит к желанию говорить от своего лица, от лица авторского «я». Кроме того, повествование от первого лица предполагает и формат «человеческого документа», получивший в литературе эмиграции широкое распространение<sup>21</sup>. И наконец, жизненный опыт каждого эмигранта мог осознаваться ими (теми, кто был способен на рефлексии) как уникальный; отсюда повествование каждого о том, что было самым главным именно для него. Многие из них писали так, что фигура автора-протагониста текста в тексте выступала на поверхность (см., к примеру, эпопею «Тяжести» Ю. Анненкова, «Авиа-полёт» и прочие рассказы М. Иванникова), но так как рамки данного исследования не позволяют исчерпать все подобные случаи, наш выбор пал на троих вышеназванных авторов.

---

references to death and boredom, solitude and anxiety, stylistic and compositional „simplicity, and confessional discourse at the exence of imagination“» (Понятие «Парижская нота», приписываемое Поплавскому, было выделено из французского критического дискурса. Как характерная черта, объединившая письмо младоэмигрантов, оно соединило социальные, духовные, философские и художественные последствия «нового недуга», такие как: пессимизм, частые упоминания о смерти и тоске, одиночестве и тревоге, стилистическая и композиционная „простота и исповедальный дискурс“ за счёт воображения; Livak 2003: 26).

<sup>21</sup> В 1930-е годы в эмигрантской литературной критике развернулась широкая полемика о «человеческом документе» между Г. Адамовичем и В. Ходасевичем. Поводом для споров стал роман Е.Бакуниной «Тело» (1933). Адамович писал, что ««с» художественной стороны, роман до крайности неровен», но это впечатление «уступает мало-помалу место признанию большой ценности этого романа, как „человеческого документа“. Книга, во всяком случае, серьезна и очень характерна для нашего времени. Ее, конечно, не все одобряют. Но ревнители благонравия – идейного и жизненного – осмотрительно поступили бы, если бы поразмыслили над тем, что едва ли случайно в одно десятилетие в Европе разные, ничем не связанные между собой авторы, договариваются, приближительно, до того же самого, делая по линии „интимности“ тот же добавочный, новый шаг, но бесконечно отличаясь притом друг от друга по таланту, уровню культуры и воспитавшей их среде, – а что нравится нам такое положение или нет, оно, очевидно, подготовлено состоянием современных умов, сердец и душ» (цит. по: Коростелёв, Федякин 2015: интернет-документ). В противовес Адамовичу Ходасевич, в связи с романом Бакуниной, заметил: «Переживание, описанное с величайшею даже точностью, но не подчиненное законам литературного ремесла, не образует художественного произведения. При наибольшей даже правдивости получаем мы в этом случае не стихотворение, не роман, не повесть, а всего лишь человеческий документ» (там же).

Остановимся подробнее на личности каждого из вышеназванных писателей.

В одном из первых справочных пособий по литературе русской эмиграции об этих авторах можно было прочесть следующее: «Фельзен Юрий [псевд. – наст. имя: Николай Бернгардович (Бернардович) Фрейденштейн; <...> (1894–1943), прозаик, лит. критик, переводчик. Уроженец Петербурга. В 1916 оконч. юрид. ф-т Петроградского ун-та. В окт. 1918 эм. в Ригу. В конце 1921 переехал в Берлин. В 1924 обосновался в Париже. Участ. „Союза молодых поэтов и писателей“ (с 1925), лит. собраний „Зеленая лампа“ (1927–39). Секр. редакции журн. „Числа“ (1930–34). Участ. лит. об-ния „Круг“ (1935–39). Член парижского Союза рус. писателей и журналистов. В 1942 арестован нацистами. Погиб в концлагере (Освенцим)» (Струве 1956: 370).

«Поплавский Борис Юлианович [псевд.: Аполлон Безобразов <...>; сын промышленника и музыканта Ю.И. Поплавского, брат поэтессы Н.Ю. Поплавской] (1903–1935), поэт, прозаик, лит. критик, публицист. Уроженец Москвы. В 1918 с отцом уехал из Москвы на юг России (Ялта). В 1919 четыре месяца прожил в Константинополе, затем верн. в Новороссийск. В нояб. 1920 эм. в Константинополь. Один из орг-ров „Царьградского Цеха поэтов“. В конце мая 1921 переехал в Париж. Участ. лит.-худож. кружка „Гатарапак“. В 1922 недолго жил в Берлине, занимался живописью, осенью возвр. в Париж. Участ. лит.-худож. группы „Через“ (1923–24). Учился на филол. ф-те Сорбонны. Участ. „Союза молодых поэтов и писателей“, лит. собраний „Зеленая лампа“, близок к лит. группе „Кочевье“. Трагически погиб в Париже, похоронен в Иври. В 1948 его прах перезахоронен в Сен-Женевьев де Буа близ Парижа» (Струве 1956: 349).

«Газданов Гайто (Георгий) Иванович <...> (1903–1971), прозаик, лит. критик. Уроженец Петербурга. В 1919 оставил гимназию (Харьков) и вступил в Добр. армию. В нояб. 1920 из Феодосии эм. в Константинополь, затем жил в Галлиполи. Осенью 1921 поступил в рус. гимназию (Константинополь), в марте 1922 в связи с переводом гимназии переехал в Шумен (Болгария). Зимой 1923 поселился в Париже. В конце 20-х сблизился с лит. группой „Кочевье“. Учился на филол. ф-те Сорбонны. Участ. лит. об-ния „Круг“ (1935–39). Член парижского Союза рус. писателей и журналистов. С 1942 участ. франц. Сопротивления. В 1953–71 сотр. радиостанции „Свобода“, в 1959–67 ее парижский корр. Совершал поездки в страны Зап. Европы. Ум. в Мюнхене, похоронен в Сен-Женевьев де Буа близ Парижа» (Струве 1956: 297).

Творческие биографии их очевидным образом схожи: все трое заявленных в заглавии авторов относятся к младшему поколению русской эмиграции, все трое публиковали свои произведения в «Современных записках», «Числах» и прочих эмигрантских журналах и альманахах, принимали активное участие во встречах «Франко-русской студии» (см. Livak 2005), выступали в отделе критики и философской публицистики «Чисел» как с «общими статьями о литературе, искусстве и философии, так и с многочисленными и часто

интересными рецензиями на русские и иностранные книги» (Струве 1956: 150). Как отмечает Глеб Струве, Ю. Фельзен и Б. Поплавский составляли ответы на анкету по вопросу о личности и обществе, организованную журналом «Встречи».

Об особенностях поэтики младоэмигрантов Г. Струве, подразумевая среди прочих и вышеупомянутых авторов, писал, что «<н>екоторые из молодых эмигрантских писателей, особенно парижских, несомненно подпали, <...> под влияние новейшей западноевропейской литературы (у отдельных писателей можно проследить влияние Пруста, Джойса, Кафки, Селина, Мальро)» (Струве 1956: 161). Далее он приводит отзыв Ю. Фельзена о книге В.В. Вейдле, посвящённой теме кризиса современного искусства: «<...> основной порок теперешнего романа и всех других родов искусства – падение творческой фантазии, ее замена то жизненным документом, то формальной изощренностью, иногда скучной подделкой под классический роман <...>. Наиболее замечательный из романистов двадцатого века, Марсель Пруст, в огромной своей эпопее, наряду с чисто художественным вымыслом, передает эпизоды и душевные состояния чересчур биографические, документированные, не преобразованные вдохновенной писательской волей. Слишком пристальное внимание к своему „я“ затемняет это самое „я“, разлагает его на мельчайшие составные элементы, после чего творческий синтез уже невозможен. В результате происходит разрыв между личностью творца и его творчеством, вытеснение, подавление творчества личностью творца, неверие писателя в свою *Dichtung*, нежизненность, условность персонажей. Другой реформатор современного романа, Джеймс Джойс... вводит в свой роман подобие исповеди, „автоматическую запись“, порой неотразимо убедительную. Но у читателя непрерывно сохраняется впечатление механизации творческого процесса, как и механизации душевного мира джойсовских героев. Такое же впечатление возникает при чтении многих произведений Пиранделло, Андрея Белого, Вирджинии Вулф... У всех этих лучших современных писателей, по мнению автора книги, одни и те же печальные свойства: ощущение безвыходности, какой-то творческой бескрылости и чувство оторванности среди чуждого им, застывающего, коснеющего мира» (цит. по: Струве 1956: 162). Струве недоумевает, почему Фельзен в своём отзыве не обратил внимания на то, что сказанное им «очень напоминает многое, что писалось о молодой эмигрантской литературе, <и> на эмигрантскую литературу этих выводов не переносил, хотя это само собой как будто напрашивалось» (Струве 1956: 163). Продолжая вывод Струве, можно сказать, что отмеченные Фельзеном черты поэтики Пруста и других «лучших современных писателей» как нельзя более подходят для описания его собственного творчества.

Владимир Варшавский, сам принадлежавший к тому же лишенному корней и почвы младшему поколению писателей-эмигрантов, рассуждая о поэтике младоэмигрантов в статье «О „герое“ эмигрантской молодой литературы»,

задавался вопросом: «Кто является героем этой литературы? Самый заядлый марксистский критик сломит ногу, пытаясь определить классовую принадлежность Аполлона Безобразова или того „я“, от имени которого ведется рассказ в романах Шаршуна, Фельзена, Газданова и некоторых других молодых авторов» (Варшавский 1932: 164). По мнению писателя, протагонист вышеуказанных авторов – ««э»то действительно как бы „голый“ человек, и на нем нет „ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы“. Вернее, это человек, одетый как-то очень бесформенно, произвольно и случайно. В социальном смысле он находится в пустоте, нигде и ни в каком времени, как бы выброшен из общего социального мира и предоставлен самому себе. Это „праздный“ и „лишенный развлечения“ эмигрантский молодой человек (т.е. лишенный того развлечения, которое дают участие в работе и жизни других людей, возможность приложить свои силы к ответственной перед людьми деятельности). Его ум лишен огромной части того материального содержания идей и интересов, которые развлекают сознание людей, находящихся и действующих в определенной социальной среде» (Струве 1932: 164).

Творческие принципы заявленных в названии главы авторов весьма схожи. В первом приближении их поэтики объединяет упоминание эмигрантских реалий – как географических, так и бытовых. Париж и его обитатели, переезд из Берлина, нищета, пересуды о большевиках в эмигрантских кругах – всё это обрамляет историю рассказчика в произведениях Ю. Фельзена. ««О>громн<ый>» и апокалиптически смрадн<ый>» Париж не только является местом действия, но и становится одним из персонажей романа Г. Газданова «Ночные дороги» (Газданов 2009, 2: 187). В дилогии Б. Поплавского «Апполон Безобразов» и «Домой с небес» Париж, на фоне которого происходят описываемые события, утрачивает связь с реальным городом и обретает метафизические, сюрреалистические черты микрокосма, в котором осуществляются прогулки героя по недрам собственного подсознания.

Внешняя бессобытийность названных произведений компенсируется исключительной открытостью внутренней жизни персонажей, которая достигается за счёт изображения потока сознания нарраторов, эффекта «автоматического письма» (в данной работе «поток сознания», вслед за В. Шмидом, понимается нами как «техника повествования, в которой диегесис излагается <...> в форме рыхлой вереницы мимолётных впечатлений, свободных ассоциаций, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений персонажа», т.е. это не поток сознания в прустовском асинтаксическом понимании, а лишь метод психологической наррации, призванный создать эффект искренности (Шмид 2008: 288).

Помимо семантической общности, внимание исследователя неизбежно привлекает структура вышеупомянутых произведений. Нарративные конструкции, несмотря на их семантическую оправданность, на наш взгляд, не всегда объясняются использованием чисто литературного приёма, скорее они являются следствием онтологических условий эмиграции, а также

культурного фона, наложившего свой отпечаток на творчество русских писателей-эмигрантов младшего поколения<sup>22</sup>. Одна из характерных особенностей нарративного построения этих текстов – неперенное присутствие фигуры «автора». В этой главе мы пытаемся выявить специфику использования фигуры «автора» в выбранных нами произведениях, обратившись непосредственно к текстам, их структуре и жанровому разнообразию.

В случае с творчеством *Юрия Фельзена* мы имеем дело с рядом произведений, формально автономных, но объединённых общей сюжетной линией: любовь рассказчика и эксплицитного автора к героине Лёле, с которой его связывают непростые, переменчивые отношения. Таким образом, как уже сказано выше, у Фельзена наблюдаются сквозной автор-рассказчик и постоянный, эксплицитный адресат всех его записей, писем, размышлений – Лёля.

Серию произведений открывает роман *«Обман»* (1930), написанный в форме дневника рассказчика и одновременно писателя-протагониста Володи. В дневнике он вспоминает историю встречи с Лёлей (Еленой Герд), обстоятельства её приезда в Париж, повествует об их взаимоотношениях и отъезде возлюбленной в Берлин, где у неё случается роман с другим мужчиной. После долгих попыток отвлечься и зажечь новой жизнью рассказчик возвращается к прежнему чувству и, вскрывая семантику заглавия, констатирует: «<...> не дано другой вершины, кроме любви, и нет другой любви, кроме Лели, и пускай любовь и всякая вершина – обман, и в Леле – обман... я никуда не убежу» (Фельзен 1930: 128). Описание событий постоянно перемежается рефлексиями рассказчика, подробным анализом своих и Лёлиных действий.

Монологическое повествование автора и рассказчика Володи можно условно разделить на два текста – о Лёле и о «воображаемом романе» Володи, автобиографическом произведении, посвященном становлению молодого писателя, которое он мечтает написать после того, как обретёт свой творческий путь. Построенное в форме потока сознания, повествование плавно переходит от рассказа о Лёле к самоанализу Володи, к его творческим

---

<sup>22</sup> В статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936) Г. Газданов, крайне негативно отзываясь о предмете своего исследования, писал: «Зарождение литературных течений предполагает столкновение различных взглядов на искусство, лирику, поэзию, прозу. Этого столкновения тоже нет. Наконец, главное: творчество есть утверждение; и – по всей честности – этого утверждения нет. Конечно, и в эмиграции может появиться настоящий писатель (...) но ему будет не о чем ни говорить, ни спорить с современниками; он будет идеально и страшно один. Речь же о молодой эмигрантской литературе совершенно беспредметна. Только чудо могло спасти это молодое литературное поколение; и чуда – еще раз – не произошло. Живя в одичавшей Европе, в отчаянных материальных условиях, не имея возможности участвовать в культурной жизни и учиться, потеряв после долголетних испытаний всякую свежесть и непосредственность восприятия, не будучи способно ни поверить в какую-то новую истину, ни отрицать со всей силой тот мир, в котором оно существует, оно было обречено» (Газданов 2009, 1 : 751- 752).

рефлексиям по поводу будущего романа, к автокомментариям его дневниковых записей.

Таким образом, Володя выступает в романе как автор, рассказчик и протагонист своих записей. Его текст формально распадается на «текст о Лёле и любви к ней», «текст о воображаемом романе» и метатекст Володи – его комментарии и рефлексии по поводу написанного.

История отношений рассказчика и Лёли, решенная на этот раз в форме письма к Лёле, появляется в романе *«Счастье»* (1932). Здесь мы узнаём, что героиня возвращается к рассказчику, но тот по-прежнему ощущает зыбкость их отношений. В отсутствие Лёли рассказчик испытывает непреодолимое желание писать, черпая вдохновение в своём несчастье. Он пишет Лёле: «К вам, единственной моей вдохновительнице и возможной будущей читательнице, я впервые осознанно обращаюсь, и внезапно пущенные на волю, долго бездействовавшие творческие мои силы мне кажутся уже разбрасывающимися и неисчерпаемыми» (Фельзен 1932: 84). Так Лёля становится эксплицитным адресатом Володиных записей, Володя же сохраняет за собой статус автора, рассказчика и протагониста.

Дальнейшее развитие событий Фельзен воспроизводит в эпистолярном романе *«Письма о Лермонтове»* (1936). Несмотря на эпистолярную форму, повествование романа, как и в вышеупомянутых текстах, сохраняет монологичность. Лёля уезжает в Канны, они с Володей обмениваются письмами. Однако воспроизведенный в тексте романа эпистолярный – односторонний, он состоит только из писем Володи к Лёле. Главное отличие романа от уже упомянутых текстов состоит в том, что здесь рассказчик, наравне с любовью к Лёле, уделяет внимание ещё одной своей страсти – русской литературе. Он рассказывает о том, как в разные возрастные периоды был увлечён Блоком, Пушкиным, пришла очередь и Пруста, но самым близким ему остался именно Лермонтов, который научил его видеть «любовь не как земную радость или муку и не как <...> небесное откровение, а как тяжелый каждодневный „крест“, навязанный жизнью, но своей волей уже не сбрасываемый и ничем чисто любовным не увенчиваемый» (Фельзен 1936: 56).

В структуре «Писем о Лермонтове» любовная история предстаёт обрамлением вставного романа о Лермонтове, жанр которого можно определить как эссе (авторские субъективные впечатления и соображения). В него периодически вклиниваются реплики Лёли, воспроизводящие её реакцию на прочитанное в письмах.

Таким образом, «Письма о Лермонтове» условно можно разбить на «текст о Лермонтове» и «текст о взаимоотношениях с Лёлей». Володя и на этот раз совмещает роль «автора» этих текстов, рассказчика и протагониста. Любопытно, однако, что однозначно установить главенство какого-либо из этих текстов не представляется возможным. Исследуя «Письма о

Лермонтове», Карла Соливетти пришла к выводу, что «коммуникативная стратегия Ю. Фельзена оказалась многоплановой»: фигура поэта введена в роман для отвода глаз, а история любви повествователя к Лёле занимает в нём главенствующее место (Соливетти 2000: 511). Этот тезис оспаривает И.З. Белобровцева, утверждая, что «Лермонтов предстаёт в *Письмах* как главный герой романа Фельзена» и подтверждая этот вывод нумерацией писем: «сам эпистолярный роман начинается не ранее того письма, в котором впервые упоминается главный герой. Этот приём автоматически сводит к нулю значимость тех любовных писем, где Лермонтова нет» (Белобровцева 2004: 209). Мы полностью разделяем и следующий вывод Белобровцевой о том, что «Фельзеном выстроены две вполне равноправные сюжетные линии, по сути, два романа» (там же).

Суть вставного романа – рассуждение о мифологическом образе Лермонтова, сложившемся в русской культуре. Так, например, рассказчик опровергает обычные характеристики Лермонтова, исходившие из символистских кругов. Вопреки «демонизированному» образу Лермонтова, сложившемуся, например, в работах В. Розанова и А. Блока, у Фельзена Лермонтов предстаёт как уравновешенная гармоничная личность и человек большой души.

Л. Ливак, рассматривая персонификацию Лермонтова в романе Фельзена, пишет: «His Lermontov is a social failure and unfortunate lover; an imperfect but sincere writer; an anxious child of his century; and an isolated self-analyst who is more attuned to “new sensibility” than Pushkin. One recognizes in Volodia’s Lermontov the ideal model of a writer promoted by the Paris School, which decried Pushkin’s “brilliant”, “harmonious”, and “optimistic” art and world-view as reflective of outdated sensibility, opposing them to Lermontov’s art and persona – inherently pessimistic, full of contradictions, and filled with a sense of crisis<sup>23</sup>» (Livak 2003: 129-130). В эмигрантских кругах, действительно, велись споры о первенстве в русской литературе Пушкина или Лермонтова. Т. Н. Красавченко отметила, что «обращение эмигрантских и современных критиков к теме «Лермонтов и младоэмигранты» неизбежно влекло за собой обретаемое, как правило, характер полемики, обсуждение или осуждение отношения младоэмигрантов к Пушкину, или к «мифу Пушкина», возникшему в России еще в XIX в. и предельно развитому в XX в., как в России, так и в русской диаспоре. Разговор о Лермонтове как таковом не получался, поэт оказывался «привязанным» к Пушкину» (Красавченко 2005:

---

<sup>23</sup> «Его Лермонтов – это социальный неудачник и невезучий любовник; неидеальный, но искренний писатель; тревожное дитя своего века; обособленный самоаналитик, более приспособленный к «новой чувствительности», чем Пушкин. В Володином Лермонтове распознаётся идеальная модель писателя, инициированная Парижской Школой, которая преуменьшала пушкинское «выдающееся», «гармоничное» и «оптимистическое» искусство и мировоззрение как отражающее устаревшую чувствительность, противопоставляя их искусству и личности Лермонтова – пессимистичному в своей основе, полному противопоставлений и исполненного ощущением кризиса».

72). Обращение к Лермонтову в эмигрантской среде «практически неизбежно толковалось как противопоставление «Пушкин – Лермонтов» и обретало особый накал, ибо отношение к Пушкину было «лакмусовой бумажкой» – проверкой отношения к России, мерой верности ей и русской культуре: Пушкин, охвативший в своей поэзии все российское пространство и наиболее полно выразивший русский менталитет, «парадигматически» русский поэт, олицетворял собою Россию, был ее символом. Отход от него, шаг «в сторону», даже к Лермонтову, приравнивался к измене, нравственному падению, отпаду от русской литературы» (Красавченко 2005: 72). Не найдя ни слова о Пушкине в альманахе «Круг» за 1937 год, год столетия со дня смерти поэта, В. Ходасевич «расценил такой отход от Пушкина для русского писателя как „выпадение из искусства: в хаос, в тартарары...“» (Красавченко 2005: 73).

Н.В. Летаева, исследуя проблему рецепции Пушкина младоэмигрантами, приходит к следующему выводу: «Критическое отношение к Пушкину, конечно, было направлено не против личности и таланта Пушкина <...>. На подобном отношении к «солнцу русской поэзии», во-первых, отразился, как считает Г. Адамович, „крах идеи художественного совершенства“ как литературной „удачи“, „развенчанной“ историческим ходом развития России: „то, что раньше пленяло, теперь стало смущать, ибо этот «дивный состав» всё-таки чем-то подкрашен, чтобы даже на цвет быть таким приятным, чем-то всё-таки подслащён, чтобы убит в нём был горький, извечный привкус творчества...» (Летаева 2015: 43). По ее мнению, «творчество Пушкина, отражавшее жизнь ушедшего в историю века и исчезнувшей с геополитической карты мира страны, воспринималось статичным, узким для новой жизни. „Развенчание“ Пушкина обусловлено чуткостью „к омертвлению, охватывающему все большие слои культурных тканей“» (там же).

Таким образом, Фельзен, которого критики именовали «русский прустиянец», т.е. человек, как бы выключенный из времени, живущий сиюминутными ощущениями, сочиняя роман о Лермонтове, проявляет себя как участник актуальной литературной дискуссии<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Если Г. Адамович сохранял нейтральную позицию: «Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами <...>. Лермонтов как бы сменил Пушкина „на посту“, занял опустошенный трон, ни у кого не спрашивая разрешения, никому не ведомый <...>. С тех пор у нас два основных <...> поэта, два полюса, два поэтических идеала: Пушкин и Лермонтов» (Адамович 1996: 382), то в снисходительном высказывании Н.Оцупа уже чувствуется перевес в сторону Пушкина: «Золотой век русской поэзии прошлого столетия, „первая любовь“ России – жизнь и стихи Пушкина. На Лермонтове золотой век как бы замедляет своё исчезновение» (цит. по: Летаева 2015: 43). П. Бицilli «явно разделяет поэтов <...>: „У Пушкина „смысл“, создавая ритм, даёт начало тому „неизъяснимому“, которое вместе и углубляет „собственное“ содержание смысла и преобразует его в некое подобие „другого плана“ бытия“. Следовательно, Пушкина необходимо понимать разумом, и это, по мнению критика, и есть

Как реплику в споре можно рассматривать и любовь рассказчика к Лёле – постоянно, от произведения к произведению, она представляется как односторонняя, лишённая взаимности, не встречающая той же силы ответного чувства. Эта «несчастливая» любовь выступает в романах Фельзена как источник вдохновения и является своего рода ответом его на вопрос о сути писательства – можно ли писать, будучи счастливым, или все же вдохновение приходит и произведения рождаются, когда писатель творит под давлением, в напряжении, в ощущении несчастья.

Та же тема продолжена Фельзеном в повестях и рассказах. Так, в рассказе «Возвращение» Володя встречается Лёлю из поездки. Очевидно, что перед отъездом Лёли ему удалось, наконец, добиться её расположения, однако теперь она с ним холодна, и Володя подозревает, что у Лёли новое любовное увлечение. Вернувшись к привычному состоянию невзаимности, рассказчик отмечает, что «расхоженность» Лёли «ускорила любовное «его» возвращение» (Фельзен 2012, 2: 36). Однако происходит некая эволюция рассказчика: несмотря на то, что «отношение «его к Лёле» прежнее, <...> изменилось „отношение к отношению“» (Фельзен 2012, 2: 40). «Отношение к отношению» – это, как нам видится, уже некое опосредованное чувство, лишённое подлинности, с примесью литературности, т.е. автор-протагонист воздвигает некую стену между непосредственным ощущением Володи и ощущениями / эмоциями автора рассказа.

---

„чистая“ поэзия. У Лермонтова, действующего „непосредственно “музыкой” стиха“, „душа прислушивалась к звукам небес“ <...>. Такая поэзия свойственна поэтам, обладающим „остротой метафизической интуиции“» (Цит. по: Летаева 2015: 43). Б. Поплавский отдавал предпочтение Лермонтову, и его позиция по отношению к Пушкину предстаёт несколько суровой: «Некогда при возникновении художественной литературы самым главным считались интересная жизнь и множество приключений.<...> Стремлением к интересной жизни, к описанию всяких увязок и злоключений полон <...> Пушкин, хотя начинался уже девятнадцатый век, век очищения, век раскаяния, век трагической честности. Какой болтовнёй кажутся <...> всякие повести Белкина. <...> Пушкин последний из великолепных мажорных и грязных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь? Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен» (Поплавский 2009: 78). «Как вообще можно говорить о Пушкинской эпохе? Существует только Лермонтовское время» (Поплавский 2009: 47). Многие эмигранты, например, Г. Струве, восприняли подобные высказывания «как „поход“ против Пушкина, против „русской культуры, русской государственности, против всей новейшей истории России“». Одному из сотрудников „Чисел“, скрывшемуся за криптонимом, пришлось иронично заметить, что „действительно, России и Пушкину от сотрудников “Чисел” угрожала смертельная опасность. Но теперь, раз на защиту их встал г. Глеб Струве, наши патриоты и пушкинисты должны спать спокойно“» (Летаева 2015: 43). Г. Иванов «с» более тонкой иронией и горечью одновременно <...> констатировал, что в сознании „нового человека“ существует что угодно, но только не Пушкин» (Летаева 2015: 43). Вне этого спора оставался Г. Газданов. Показательна в этом отношении алфавитная последовательность, в которой он называет русских писателей, включаемых им в понятие «настоящей литературы»: «Гоголь, Лермонтов, Пушкин, Толстой, Чехов» (Газданов 2009, 4: 390-391).

Дальнейшее развитие сюжет о Лёле получает в рассказе «Вечеринка», который начинается с сообщения рассказчика «Лёля во мне перестала нуждаться». Далее Володя сообщает, что Лёля влюблена в Павлика, рассказывает о вечеринке, на которой он наблюдал за Лёлей и её возлюбленным, и о том тягостном впечатлении, которое у него осталось после того вечера.

Особого внимания применительно к теме данной работы заслуживает нарративная структура рассказа. Володя не обращается к Лёле, как прежде, а пишет о ней в третьем лице. Так в повествовании появляется имплицитный адресат-читатель. Однако когда через некоторое время происходит переключение повествования на привычное обращение к Лёле, то ему предшествует некий метатекст – разъяснения того, зачем он, как автор, меняет систему адресатов в повествовании: «Этот случай запомнился острее других, я по инерции думаю о нём, обращаясь, „апеллируя“ к Лёле, и не сумел бы его передать в своей теперешней „бесплотной“ манере благоразумного, сухого повествования. *Итак, я должен к Лёле обратиться*» (Фельзен 2012, 2: 44). Затем продолжают разъяснения и автокомментарии Володи: «Я <...> бесповоротно хочу отказаться от столь удобного обращения на «вы», писать о Лёле, как <...> о любом нейтральном знакомом, хотя именно это неимоверно мне тяжело и хотя для этого надо умертвить что-то живое и кровно-привычное» (Фельзен 2012, 2: 49). Возможно, эта ситуация являет собой особенность ложного нарратива-диалога: пока нарратор пишет «ты», пока он поддерживает этот иллюзорный диалог, Лёля присутствует в его жизни, она рядом (и это означает, что подлинная его жизнь – литература, даже если он пишет романы и рассказы, обращаясь к конкретному адресату), и это обнадеживает, даже если их отношения далеки от любовных, идеальных и т.п.

В рассказе «Повторение пройденного» автор-протагонист торжествует победу: Лёля охладела к своему Павлику и снова сближается с Володей. Лёля в отъезде, но сообщает Володе в письме, что скоро вернётся в Париж. С тревогой ожидая её приезда, Володя замечает, что «хотя спокойствие и скучно, зато беспокойство мучительно» (там же, с. 53).

Перипетии любовной истории завершаются у Фельзена в рассказе «Перемены». Рассказчик сообщает, что Лёля уехала на Юг со своим возлюбленным. Позднее он узнаёт, что Лёля вышла замуж. Здесь Володя пишет о Лёле в третьем лице, о себе сообщает, что восстанавливается после долгой болезни, передает, какие мысли и чувства испытывает в связи с Лёлиным отсутствием, и, наконец, объясняет, что сон о Лёле «внушил «ему» потребность» возобновить эти давнишние, трудные записи» (Фельзен 2012, 2: 91). То есть, в повествование о себе и о Лёле Володя вновь включает повествование о повествовании. Затем он старается трезво взглянуть на любимую женщину и её отношение к нему и приходит к осознанию того, что у Лёли была цель его «„долюбить“, как бы всего исчерпать, и затем благоразумно разойтись» (там же, с. 99). Однако, даже поняв это, Володя

снова ощущает, что «вынужден к Лёле обратиться», и, опять адресуя свой текст Лёле, сообщает: «Я вновь позорно и радостно сдаюсь – моя попытка беседовать с собой, говорить о себе, а не о вас, <...> провалилась навсегда: *эти последние скучные записи, со всей их фальшивой объективностью и при всей ученической моей добросовестности, превратились в описательно-вялый дневник* – и пускай вы меня разлюбили, пускай расстались, порвали со мной, я могу, я вас должен любить и без вашей ответной любви и, конечно, рисуюсь не теперь, в воображаемом с вами общении, но рисовался, исповедуясь себе» (там же, с. 104). Далее, теперь уже в форме монолога, Володя повествует о том, как через разлуку с Лёлей приходит к осознанию себя как творца. Он благодарен возлюбленной за своё «пробуждение», за этот «толчок» и, обретя, наконец, спокойствие, заканчивает повествование словами: «<...> так просто люблю... словно время нам как-то вернуло помолодевшую, прежнюю нашу любовь» (Фельзен 2012, 2: 110).

Итак, названные тексты Юрия Фельзена отличаются друг от друга по жанру и объёму, кроме того, они легко могут восприниматься независимо друг от друга (да и публиковались они в разное время и в разных журналах). Однако вместе с тем они формируют свертхтекст, поскольку каждое из названных произведений, в силу единства персонажей, протяженности и преемственности единой сюжетной линии, вычитываемой в каждом из текстов предыстории отношений рассказчика и Лели, может быть воспринято как отдельный семантический сегмент целого цикла, и говорить, таким образом, можно уже о текстах в тексте. Конкретный автор этого свертхтекста, Юрий Фельзен, вводит в повествование фигуру сквозного «автора» – Володи. Этот приём позволил не только скрепить восемь разножанровых текстов в единый корпус, но также увеличил дистанцию между конкретным и абстрактным «автором», давая последнему возможность не просто комментировать собственный текст, но и объяснять свои творческие интенции, тематизируя таким образом процесс литературного творчества и сохраняя эффект достоверности повествования.

*Дилогию Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»* роднит с текстами Фельзена проблематизация вопроса о самоопределении, важнейшего для героя дилогии. Как и в случае с предыдущим автором, пристального внимания заслуживает нарративная структура текста.

В первой части дилогии – в *«Аполлоне Безобразове»* (1932) – повествование ведётся от первого лица, и главный герой, Васенька, сам является нарратором и эксплицитным автором. Роман Поплавского, по сути, бесфабульное произведение. Его сюжет составляют знакомство Васеньки с Аполлоном Безобразовым и их дальнейшая жизнь в компании нескольких друзей-эмигрантов. Главное в романе – воссоздание динамики внутренней жизни Васеньки, осознание им самого процесса проживания жизни, его попытки постижения смысла и истины, которые чаще всего происходят посредством общения с Аполлоном Безобразовым.

Нарратив Васеньки постоянно перемежается «чужим словом»: цитатами или пересказом рассуждений Аполлона Безобразова: «Почему они все перестали чистить зубы и ходить прямо, эти люди с пожелтевшими лицами? – смеялся Аполлон Безобразов над эмигрантами», «Разве не прелестны, – говорил Аполлон Безобразов, – и все эти помятые и выпцветшие эмигрантские шляпы, которые, как грязно-серые и полуживые фетровые бабочки, сидят на плохо причесанных и полысевших головах. И робкие розовые отверстия, которые то появляются, то исчезают у края стоптанной туфли (Ахиллесова пята), и отсутствие перчаток, и нежная засаленность галстуков» (Поплавский 2000: 10, 11). Создаётся впечатление, будто сознание Васеньки и сознание Аполлона сливаются воедино: «Иногда ему казалось, что <...>», «чей-то голос говорит ему <...>» (Поплавский 2000: 74, 208), Нарратор сначала обращается к имплицитному читателю, а затем отрешается и мысленно обращается к Аполлону Безобразову. Таким образом стирается граница между авторским словом и словом персонажа в романе.

Как справедливо отметил Д.В. Токарев, «авторское „я“ в романе стирается, превращается в имперсонального зрителя, <...> наблюдающего», как те реальные люди, которых он впустил в себя, превращаются во „тме его души“ в его собственные множественные „я“; затем эти двойники автора, покидая его душу, выступают „навстречу“ тем людям, которыми они когда-то являлись» (Токарев 2011: 111).

В своей монографии «Между Индией и Гегелем» Токарев рассматривает пятую главу романа «Аполлон Безобразов» в связи с тем, что её структура «чрезвычайно гетерогенна и представляет собой комбинацию разнородных нарративных сегментов с переменной фокализацией» (Токарев 2011: 305). Исследователь отмечает, что Поплавский вводит в нарратив «фигуру выключенного из событий наблюдателя, причём эта фигура ассоциируется не только с анонимным всезнающим нарратором, но и <...> с одним из персонажей истории – Аполлоном Безобразовым» (Токарев 2011: 305). Токарев правомерно замечает, что в начале главы «Васенька выступает не только в роли актора, действующего лица, но также и в роли рассказчика <...>. Однако затем рассказ от имени эксплицитного автора сменяется такой формой повествования, при которой нарратор не является актором рассказываемой истории» (там же). Кроме того, происходит смена фокализации с внутренней на нулевую, то есть повествовательная перспектива меняется от воспринимающего субъекта, находящегося «внутри» истории, к «всезнающему нарратору, видящему то, о чём он рассказывает, „сзади“, а не „изнутри“» (Токарев 2011: 305).

По мнению Токарева, особую роль в организации «Бала» играет Аполлон Безобразов. «В первом нарративном сегменте <...> он является актором, который вместе с актором-нарратором Васенькой творит историю. Однако «затем» Аполлон <...> утрачивает функцию действия и перестаёт быть актором. При этом, однако, он не наделяется нарративной функцией, то есть

не переходит в ранг повествователя» (Токарев 2011: 307). Таким образом, нарративная позиция Аполлона Безобразова становится двусмысленной: «он не может ни рассказать историю, ни быть её действующим лицом» (там же). Фокализация нарратора также неопределённая: «его видение не менее объёмно, чем у Безобразова. Он „видит“ происходящее изнутри и выступает, таким образом, в роли фокального персонажа и одновременно, через свой идиолект нарратора, формулирует, что и как воспринимает Аполлон Безобразов. Если Аполлон находится и „внутри“, и „извне“ истории, то нарратор располагается и „внутри“ истории, и „извне“ Безобразова, „объясняющего“ эту историю <...>. Такое совмещение внутренней и нулевой фокализации позволяет ему „видеть“ историю глазами Безобразова и в то же время комментировать фокальную перспективу Безобразова с точки зрения её адекватности» (Токарев 2011: 315). Так, для нарратора Безобразов выполняет «функцию своеобразного фокализатора, действующего на повествовательном уровне рассказа и ответственного за организацию и передачу вербализованной зрительной информации» (там же).

Токарев соотносит Аполлона Безобразова с человеком, изображённым «в верхнем углу картины» Ватто «Удовольствия бала»: он следит за балом с балкона; «этот наблюдатель совершенно выключен из общего действия, что подчёркивается отсутствием лестницы, ведущей на балюстраду» (Токарев 2011: 305).

Обобщая вышесказанное, Токарев приходит к выводу о том, что «структурные особенности главы „Бал“, то, как организуется в ней зрительная перспектива и собственно наррация, и то, как происходит декодирование словесных знаков Аполлоном Безобразовым, обладающим неким личным иконическим кодом, позволяют говорить о том, что глава <...> должн(а) анализироваться с учётом способов организации визуального репрезентативного пространства, присущих произведениям изобразительного искусства» (Токарев 2011: 318-319). По мнению Токарева, Поплавского «занимали проблемы соотношения визуального и вербального кодов», о чём говорит «и эпиграф к главе, и место действия – художественная академия – и непосредственная отсылка в тексте к конкретному полотну – картине Ватто “Паломничество на остров Киферу”, ставшей для Поплавского своего рода моделью построения пространства репрезентации, в котором визуальный элемент играет важную роль» (Токарев 2011: 319).

В первом сегменте главы повествование ведётся от первого лица, затем анонимный нарратор предвосхищает дальнейшие события и схематически их пересказывает. Второй сегмент главы полностью организован всевидящим рассказчиком, при этом Васенька «кажется совершенно исключённым из повествования, о нём даже не упоминается», однако это «не означает <...>, что Васенька выпадает из поля зрения нарратора: «его» зрительная перспектива <...> ничем не ограничена <...> Васенька является одним из акторов рассказываемой истории» (Токарев 2011: 306-307). Затем Васенька вновь

ненадолго становится рассказчиком – в момент, когда в повествование вводится новая фигура – Тереза, однако позднее анонимный нарратор вновь отнимает у Васеньки право голоса, и словесный портрет Терезы в романе принадлежит голосу имперсонального нарратора.

Соглашаясь с нарративным анализом, предложенным Токаревым, уточним, что, по нашему мнению, всевидящий рассказчик в вышеупомянутой главе не анонимный нарратор, а сам Васенька, но не в качестве протагониста, а в качестве автора своего повествования. К примеру, воспроизводя одну из реплик Аполлона, Васенька сообщает: «Но я не понимал всего этого *тогда <здесь и далее курсив мой. – О.М.>*» (Поплавский 2000: 11). То есть, речь идет о некоторой временной дистанции между «я» в момент адресации к читателю и «я» в момент описываемых событий. Соответственно, можно говорить о хронотопном раздвоении героя, поскольку существует образ Васеньки-персонажа, синхронизированный со временем действия романа, и Васеньки-рассказчика, т.е. относящегося ко времени написания романа-дневника. К примеру, когда он сообщает, как на балу «сладостно и по-детски заплакал», сегодняшний, повзрослевший Васенька вклинивается в повествование и обращается к самому себе в прошлом: «Плачь, мальчик, плачь, ибо слёзы – это жалость к себе <...>» (Поплавский 2000: 81). Здесь следует отметить также дистанцирование нарратора от описываемых событий: рассказчик говорит о себе в третьем лице, занимая позицию стороннего наблюдателя: «Он плачет, мой юноша с грязными ногами и чистой душой <...>» (там же). Однако за исключением упомянутого эпизода на протяжении всего романа сохраняется эффект тайного присутствия и сопричастности нарратора происходящему. Эпизод, следующий за гибелью одного из персонажей (Роберта), эту сопричастность заостряет. Воспроизводится внутренний монолог Аполлона Безобразова, который сначала обращается к самому себе: «Вот ты, Безобразов, и убил человека», «Как жалко тебе себя, Безобразов, а ты хотел умереть, улыбаясь <...>» (Поплавский 2008: 204, 207). Однако в этот момент в монолог вдруг решительно вступает нарратор и сообщает: «Ещё минуту – он забудется, заснёт <...>» (там же, с. 207). Внутренний монолог Безобразова – это особый момент в романе, когда мы имеем дело с его собственной, внутренней точкой зрения. В остальных же случаях повествование чаще всего ведётся с позиции Васеньки.

В целом структура романа подчеркнута гетерогенна – текст изобилует различными вкраплениями: внутренние монологи героев, песни, молитвы, текст объявления, которое Аполлон Безобразов поместил в газете, дневники. Повествование, таким образом, обретает полифоничность, а кроме того, постоянно меняется его фокализация.

Вторая часть дилогии Поплавского, «Домой с небес» (1938), отличается особой исповедальностью. На первый взгляд, здесь происходит смена рассказчика: главного героя теперь зовут не Васенька, а Олег. В романе появляется имперсональный нарратор, который говорит об Олеге в третьем

лице, при этом нарратор абстрактен, лишён каких-либо характеристик. В некоторых эпизодах второй части дилогии нарратор отстраняется от повествования и сам обращается к Олегу, словно давая ему совет: «Да поезжай ты на него посмотреть, на это лето у моря <...>» (Поплавский 2000: 231). Нарратив при этом периодически чередуется с эго-документом, дневником Олега. Таким образом, Олег становится не только протагонистом, но и автором «текста-2» в романе.

Однако смена нарратора и протагониста происходит только формально: едва ли можно с полным основанием говорить об автономности этого произведения, и, прежде всего, потому, что нарратор рассчитывает на знакомство имплицитного читателя с текстом «Аполлона Безобразова». Так, без всяких объяснений он упоминает во втором романе персонажа первого романа, Терезу, цитирует ее высказывания, хотя в романе «Домой с небес» в сюжетной линии Тереза участия не принимает. Неоднократно упоминаются события, изображенные в первой части дилогии, и по этим многочисленным косвенным упоминаниям читатель с лёгкостью понимает, что Олег и Васенька – это одно лицо. Это означает, что имена протагонистов в дилогии – условность, а сюжетная схема становится, по Шкловскому, поэтическим приёмом: «Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы – маски амплуа совершенного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т. е. классическим розыгрышам этой игры. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника <...> Произведения словесности представляют из себя плетения звуков, артикуляционных движений и мыслей» (цит. по: Жирмунский 2001: 90-91).

Во второй части дилогии фабула, так же как и в первой, практически отсутствует. Олег испытывает любовное чувство к Тане, которая вначале отталкивает его, но затем, когда у него сложились отношения с Катей, в ней вспыхивает новое чувство к Олегу. Олег, который на протяжении всего романа ищет себя, переживает то, что применительно к самому себе Борис Поплавский именовал «романом с Богом». В итоге он остаётся в одиночестве и к концу романа, наконец, находит ответы на некоторые свои вопросы, заключая: «<...> есть история, вечность, Апокалипсис; нет души, нет личности, нет “я”, нет моего, а только от неба до земли – огненный водопад мирового бытия, становления, исчезновения, где и Катя, и Таня, и я, и Аполлон – только тени, лица и загадочные фигуры <...> чтобы жить, нужно религиозно не осуждать себя за жизнь, не убегать от Бога в действительность, а вносить Бога в неё, орудуя и скрепляя всё им» (Поплавский 2000: 420). Фигура Аполлона Безобразова возникает лишь в конце романа, когда Олег услышал «знакомый, почти ненавистный, но такой прекрасно-спокойный голос Безобразова», спросивший его: «Ну как, удалось путешествие домой с небес?». Ответив, что «Земля не приняла» его, Олег заключает: «снова в раю друзей...» (Поплавский 2000: 429-430). То есть, пройдя через определённый

жизненный этап, Олег возвращается к своему первоначальному состоянию, и это означает то, что отчасти он снова превращается в Васеньку.

Роман Поплавского «Домой с Небес» остался неоконченным, Г. Струве полагал, что две части дилогии «должны были составить, в конечном счёте, один роман» (Струве 1956: 208). Нам же представляется, что рамки «одного романа» для текстов «Аполлон Безобразов» и «Домой с Небес» слишком тесны, поскольку смена фокализации повествования, а также новое имя протагониста – безусловно осознанные авторские стратегии. Они оправданы среди прочего и семантически: в романе «Домой с небес» мы находим изменившегося, повзрослевшего героя, который вовлечен в иные, по сравнению с первой частью дилогии, события, мы наблюдаем другой период его жизни. Вместе с тем, романы «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» составляют сверхтекст, и объединяет их именно фигура «автора» – Весеньки-Олега. В первой части «автор» отстранённо рассуждает о себе, Васеньке, в прошлом, во второй части эта дистанция усилена за счёт смены имени автора-протагониста.

Г.В. Адамович отмечал, что поэзия Поплавского хаотична; хаотичность является так же неотъемлемой чертой его прозы, в которой можно отметить смешение различных дискурсов и стилей, а также фрагментарность повествовательной ткани, имитирующей дневниковый жанр и представляющей собой приём, призванный продемонстрировать искренность героя в попытке осмыслить свою жизнь в условиях эмиграции.

Главным отличием дилогии Поплавского от текстов Фельзена и Газданова является их философская основа. Так, М. Галкина в диссертации «Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского» развивает постулат о том, что «в» произведениях Б. Поплавского отражены процессы органического распада и зарождения новых антропологических тенденций, борьба философских противоречий, интенсивная религиозная саморефлексия. Она также настаивает на том, что «мысль о героическом погибании его «Поплавского» поколения и образ Аполлона Безобразова сформировались под влиянием философии Ф. Ницше». Исследователями также отмечалось, что «жизнь главного героя Олега укладывается в рамки философских идей Кьеркегора, Ж.-П. Сартра, Н. А. Бердяева, влияния которых «...» не избежал «Поплавский»» (Шакирова 2010: 196). Кроме того, прозу Поплавского характеризует привлечение широкого литературного контекста. В своём дневнике писатель упоминал об актуальных для него «вечных позициях человеческого одиночества, «о» каких-то тайных и проклятых способах существования, которые до «него» создали Рембо, Эпиктет, Марк Аврелий, Малларме» (Поплавский 1996: 223). Г. Газданов в статье «О Поплавском» отметил: «Я не знаю другого поэта, литературное происхождение которого было бы так легко определить. Поплавский неотделим от Эдгара По, Рембо, Бодлера «...»» (Газданов 1936: 464). П. Бицilli указывал на сочетание в романах Поплавского творческих принципов Анненского и Рембо, В. Вейдле

писал о влиянии на поэтику Поплавского Э. По, современники писателя отмечали влияние на него А. Блока и Ш. Бодлера. Современные исследователи занимались вопросом влияния на Поплавского французского символизма и сюрреализма (см. О. Брюннер, Т. Буслакова, Д. Коппер, Л. Ливак), так, Д. Токарев настаивает на том, что поэтическое наследие Поплавского следует рассматривать в широком контексте французской культуры XIX и XX веков. «На первый план здесь выходит фигура Поля Валери, творчество которого оказало, как представляется, существенное влияние на Поплавского. При этом речь должна идти не только о влиянии Валери на эстетическую мысль Поплавского, но и о вполне конкретных аллюзиях на некоторые тексты французского поэта и, прежде всего, на цикл о господине Тэсте. На наш взгляд, такие аллюзии в изобилии встречаются в романах „Аполлон Безобразов“ и – в меньшей степени – „Домой с небес“» (Токарев 2016: интернет-документ). Помимо того, неоднократно исследовалась общность поэтики Поплавского с творчеством Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, В.В. Маяковского, В.В. Набокова, К.К. Вагинова, (см. М. Галкина, Н. Осипова, Н. Сироткин, А. Ваховская, А. Леденев, Т. Буслакова, Н. Барковская). Неоднократно указывалось также на связь поэтики Поплавского с традициями поэзии серебряного века (см. В. Топоров, С. Роман, О. Латышко, Н. Прохорова).

Протагонист и рассказчик романа *Гайто Газданова «Ночные дороги»* (1938), подобно герою Поплавского, задаётся вопросами самоопределения: ощущение бессмысленности жизни русского эмигранта в Париже сформировало в нём идею абсурдности человеческого существования вообще. Повествование в романе носит дискретный характер, единство произведения, состоящего из тринадцати новелл, различающихся своими сюжетами, обеспечивается героем-рассказчиком, образ которого прошивает весь роман. Диегетический нарратор Газданова – русский эмигрант, работающий ночным таксистом. Содержание произведения составляют его встречи с разными людьми в ночном Париже. Хотя повествователь не выезжает за пределы Парижа, тем не менее, и само название романа, и его элементы – постоянное движение, наблюдение за незнакомыми, встреченными на короткое время людьми, прикосновение к чужой жизни через рассказанные ими истории – по сути, делают это произведение классическим романом пути. При этом отметим, что, в отличие от растерянного героя Поплавского, рассказчик Газданова – человек со сложившимся мировоззрением, позволяющий себе оценивать поступки героев с позиции нравственности.

Первый фрагмент романа – вступление рассказчика – организован, как и в вышеупомянутых произведениях писателей «парижской ноты», в форме потока сознания. В целом в романе взаимодействуют два тематических пласта: ночная жизнь Парижа (как реальная, так и метафизическая) и ностальгия по России. Метафизику парижской жизни в восприятии рассказчика демонстрирует следующий пассаж: «зловещий и убогий Париж,

пересечённый бесконечными ночными дорогами, был только продолжением моего почти всегдашнего полубредового состояния, куда странным и непонятным образом были вкраплены действительно живые и существующие куски, окруженные, однако, мертвой архитектурой во тьме, музыкой, гложущей в диком и непрозрачном пространстве, и теми человеческими масками, неверность и призрачность которых была, наверное, очевидна всем, кроме меня. Соответственно этому, я невольно вёл двойное существование; когда я ехал по знакомым улицам, мне достаточно было на секунду ослабить внимание, как передо мной начинали возвышаться неведомые дома, неизвестные углы и их резкие каменные повороты, и вдруг становилось ясно, что я пересекаю мёртвый ночной город, которого никогда не видел» (Газданов 2009, 2: 195).

Тема ностальгии, в свою очередь, обуславливает дихотомию: славянская душа и западный менталитет («искренний надрыв», «бесконечная печаль», «бесформенный и хаотичный» мир славян противопоставляются здравомыслию, рациональности европейцев). Однако полюсы этой дихотомии не вполне выдержаны: в тексте присутствует иронический взгляд рассказчика на русскую ментальность. По его мнению, все русские эмигранты, за редким исключением, мечтатели и живут в воображаемых мирах, а те, кто сумели чего-нибудь добиться, кажутся «наименее интересными и наименее русскими, и о них мечтатели говорили обычно с презрением и завистью» (Газданов 2009, 2: 170). (Отметим здесь очередное сходство с романом Поплавского, где Олега постоянно раздражают буржуазные привычки Кати и он всерьёз говорит о том, что сам никогда не будет работать).

Время действия в романе Газданова неопределенное, поскольку в тексте встречаются многочисленные, мало коррелирующие с реальностью, не имеющие конкретной привязки к линейному времени маркеры типа «однажды днем весной», «весной два года тому назад», «за последний год», «помню это лето» и т.д., однако упомянут и реальный исторический факт: «<...> через несколько недель после того, как в Париже исчез известный русский генерал» (там же, с. 106). Хотя и здесь мы имеем дело с двойственностью, размывающей конкретное событие: вероятно, речь идёт о генерале А.П. Кутепове, который, как известно, был похищен агентами ГПУ в январе 1930 г. В таком случае можно было бы говорить об отнесении действия приблизительно к началу 1930-х годов. Однако возможен и другой вариант: мог подразумеваться и генерал-лейтенант Е.К. Миллер, похищенный так же советской разведкой в 1937 г. Но какое из этих двух похищений ни подразумевал бы автор, сама привязка к конкретным историческим событиям очевидна, хотя условность времени действия сохраняется. Хронотоп в романе необычен: благодаря эмпатии рассказчика, проживающего жизни своих персонажей, его собственное время и время его персонажей взаимопроницаемы. Ночной Париж здесь складывается из особого пространства, особого времени, специфического языка парижской улицы,

пестроты впечатлений, становясь, таким образом, центральным персонажем романа. Как уже отмечалось исследователями, на другом уровне повествования «ночной Париж – город метафизический, а езда по нему – путешествие по темным маршрутам собственного подсознания» (Бабичева 2002: интернет-документ). Ю.В. Бабичева увязывает это художественное решение Газданова с «далек<ой> гоголевск<ой> традици<ей>», когда на склоне дней автор „Ревизора“ предложил читателю новый ключ к своему творению: „А что если это наш душевный город?“» (там же). В связи с этим исследователь справедливо вспоминает о недуге, измучившем героя «Ночных дорог», – «ненасытном стремлении „непреренно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни“. Природу своей болезни он только теперь стал понимать как существующие в его подсознании недовоплощенные варианты бытия и нереализованные вожделения – вплоть до „несомненной и непонятной жажды убийства“, „полного презрения к чужой собственности“ и „готовности к измене и разврату“» (там же).

В структуре романа выделяется девятый фрагмент, представляющий собой остро-насмешливую новеллу, которая вполне может восприниматься как самостоятельное произведение, вне контекста романа. Её сюжет – бюрократическая тяжба: клиент заказал в магазине эротических открыток на 500 долларов, а получил их всего на 300. В ответ на жалобные письма приходили ответы: ситуация, мол, будет принята к сведению, однако реального решения проблемы не последовало. Сопричастность новеллы тексту романа оборачивается ее восприятием на более глубинном, метафизическом уровне: показав здесь абсурдность социальной системы, рассказчик погружает фабулу романа в поэтику абсурда и, подобно герою Поплавского, приходит к осознанию бессмысленности человеческого существования как такового. Эту идею также развивает Ю.В. Бабичева в статье, посвящённой роману Газданова: «Этот антибуржуазный памфлет, <...> мог бы жить и самостоятельной жизнью в кругу газдановских новелл, но лишь в романном пространстве проявил характерную для „новой прозы“ двуслойность, когда пафос социального (антибуржуазного) критицизма незаметно переходит на метафизический уровень, а обличаемая социальная система оборачивается вневременным жизненным абсурдом <...>. Ночной Париж из города, воплотившего суть социального дна буржуазного общества, превращается в символический смрадный апокалипсический лабиринт жизни в целом» (Бабичева 2002: интернет-документ).

Формально каждая часть романа является текстом в свёрхтексте романа «Ночные дороги». Любая часть могла бы восприниматься независимо от остальных частей текста, однако в контексте романа эти части поддерживают общую идею «Ночных дорог» – представление Парижа как особой, не познаваемой до конца реальности, в которой раскрываются самые тёмные стороны человеческого созания. Таким образом, многоуровневость повествования, достигнутая конституированием фрагментарной структуры

текста, выводит его в новые семантические пространства. И наконец, возвращаясь к теме данного исследования: новеллы скрепляет фигура автора-рассказчика. Повествование носит монологический характер и на протяжении всего текста рассказчик находится внутри повествуемой истории, однако однажды он всё же выходит за рамки повествования и даёт разъяснения о том, как и зачем пишет свой текст: «всякий раз, когда я остаюсь совершенно один и со мной нет ни книги, которая меня защищает, ни женщины, к которой я обращаюсь, ни, наконец, *этих ровных листов бумаги, на которых я пишу*, я <...> чувствую рядом с собой <...> призрак чьей-то чужой и неотвратимой смерти» <курсив мой. – О.М.> (Газданов 2009, 2: 132-133). «Автор» поясняет, что «не переставал ощущать присутствие того ночного мира, в котором проходила «его» работа, и не переставал думать о нём; с годами <...> становилось всё труднее и труднее отделаться от него и совершать этот обратный переход к другой жизни, которую, несмотря ни на что, «он» ежедневно пытался создать себе» (Газданов 2009, 2: 130). То есть, для абстрактного автора «Ночных дорог» и, вероятнее всего, для конкретного автора романа Г. Газданова написание романа – это также попытка изжить свой опыт эмигрантской жизни в Париже, преодоление «мучительно(го) ощущения» <...> невозможности избавиться от груза воспоминаний» (Газданов 2009, 2: 24-25).

Подводя итоги сказанному, отметим, что неотъемлемая черта поэтики Фельзена, Поплавского и Газданова – ирреальность, метафизичность пространства обитания героев. Герои склонны к рефлексиям, погружены в себя и существуют в своём микрокосме. Париж для них абстрактен, и даже реальные черты и особенности жизни в нём осмысляются писателями-эмигрантами специфически, нередко – метафорически. Так, например, дождливый Париж предстает у Поплавского как «мир, размытый дождём» (Поплавский 2000: 8), похожее сравнение встречается и у Газданова в «Истории одного путешествия»: «<...> когда идет дождь <...> такое впечатление, что всё струится – здания, улицы, всё, <...> весь этот каменный мир сдвигается и уплывает» (Газданов 2009, 2: 236).

Поток сознания как общий для исследуемых авторов повествовательный приём создаёт иллюзию глубокого проникновения во внутренний мир героев без вмешательства автора-повествователя, а различные вариации формальной стороны повествования расширяют границы семантики романов. Фигура автора-рассказчика усиливает эффект исповедальности и позволяет (конкретным) авторам формировать многоуровневое повествование, создавая дополнительные смысловые пласты.

Экзистенциальная направленность рассматриваемых в данной главе произведений, на наш взгляд, – не слепо усвоенный метод французской литературы, но поиски своего, нового направления. Поток сознания как общий для названных авторов нарративный приём резко отличает их от других литераторов-эмигрантов младшего поколения. Вместе с тем,

непременное упоминание в тексте конкретных эмигрантских реалий и объективные связи данных текстов с реальностью выдают их серьезное отличие от классических произведений французской литературы, построенных по принципу потока сознания. В определённой степени влияние французских современников очевидно, однако истоки экзистенциализма произведений Фельзена, Поплавского и Газданова, по нашему мнению, – онтологические, ведь эмиграция экзистенциальна по своей природе и, сообразно заглавию одноимённой книги, становится «литературны<м> приём<ом>»<sup>25</sup>.

Повествовательная реальность у всех трех авторов строится по принципу автокоммуникации; таким образом, дискурс переводится в сферу субъективной реальности. Несоблюдение авторами канонов стиля и жанра романа, языковые игры, размывание границ между «документом» и вымыслом, – всё это в определённой степени предвосхищает традицию постмодернизма. Мы склонны предполагать, что именно ощущение «границы», материальной и ментальной, неизменно сопутствовавшее писателям-эмигрантам, постоянно ими проблематизировавшееся, обострявшее их переживание своего статуса человека, лишённого корней, способствовало сознательному размыванию границ в прозе, нежеланию эти границы видеть и соблюдать.

Подытоживая первый раздел настоящего исследования, можно заключить, что структура «текст в тексте» в том случае, когда основной текст представляет собой свёрхтекст и складывается из отдельных, самостоятельных текстов, позволяет писателям реализовывать различные художественные стратегии. Назовем некоторые из них.

Так, в случае с Владимиром Набоковым, весь корпус текстов которого рассматривается в данной работе как свёрхтекст, подобная структура помогает писателю конституировать текст собственной жизни, превращая автора в протагониста этого текста. В случае же с писателями парижской ноты, у которых свёрхтекст формируют лишь некоторые произведения, обращение к структуре «текст в тексте» способствует воплощению в жизнь иных повествовательных стратегий, располагающихся на уровне семантики. А именно: объединение разрозненных текстов в некое свёрхсемантическое единство позволяет акцентировать внимание на принципиальной для вышеназванных авторов условности границ повествования, имён протагонистов, географических реалий и проч. Единственной константой в этих текстах остаётся фигура автора, посредством которой и происходит их объединение в свёрхтекст.

---

<sup>25</sup> Зиник З. Эмиграция как литературный приём. СПб: НЛЮ. 2011.

### 3.2. «АВТОР», НЕ СОВПАДАЮЩИЙ С РАССКАЗЧИКОМ, – РЕАЛЬНО СУЩЕСТВОВАВШЕЕ ЛИЦО

«Человеческий документ»<sup>26</sup>, о котором речь шла выше, получил широкое распространение не только в литературе (русской) эмиграции. Характерным примером своеобразного использования этого приема в современной литературе может служить роман Леонида Цыпкина «Лето в Бадене» (1980).

Границы между сферами реального – нереального, или реального – фикционального в романе «Лето в Бадене» очень зыбкие и представляют собой игру на границах прагматики. Несмотря на то, что в основу романа положен реально существующий дневник Анны Григорьевны Достоевской, однозначно определить «Лето в Бадене» как реалистическое произведение или как «человеческий документ» не представляется возможным.

В данной главе предпринимается попытка проследить, как факт преломляется в художественном тексте, какие особые свойства приобретает в этой связи прием «текст в тексте», в данном случае реально существующий дневник, и какую роль в этом случае играет фигура «автора». Для этого рассмотрим нарративные приёмы, использованные в романе, а также применим метод сравнительного анализа: реальный дневник Анны Григорьевны Достоевской будет сравниваться с его пересказом в романе Цыпкина.

Итак, нарративная структура романа такова: Цыпкин вводит в роман фигуру рассказчика, который излагает события, описанные в дневнике А.Г. Достоевской, и в то же время сопровождает своё повествование о чете Достоевских авторскими вставками и отступлениями, относящимися, как правило, к его собственному времени, к 1970-м годам. Таким образом, пользуясь терминологией В. Шмида, мы имеем дело с диететическим

---

<sup>26</sup> Н. Яковлева в работе «„Человеческий документ“: история одного понятия» даёт историко-семантическое описание понятия «человеческий документ» и, проследив его эволюцию от эпохи «натурализма» до 30-х годов XX века, делает следующий вывод: «<э>то заимствованное понятие изначально использовалось с негативными коннотациями, в большой степени обусловленными рецепцией французского натурализма. Однако в дальнейшем круг его первичных смыслов заметно трансформировался. <...>. С начала XX века понятие все чаще соотносилось с „подлинным свидетельством“, „невмышленным фактом“, „исповедальным признанием“. В семантике выражения, таким образом, длительное время сохранялся конфликт между положительными коннотациями, связанными с представлениями о „правде“ и „искренности“, и „негативным“ комплексом психофизиологических значений, которые оно продолжало аккумулировать. <...> С „человеческим документом“, который уже в теории натурализма был противопоставлен „вымышленной“ (т. е. романтической) литературе, связывался некоторый „документальный“ опыт письма. Это приводило к постоянной эволюции и других популярных понятий того же поля, таких, например, как „кусоч жизни“, „черновик“, „протокол“ и т. п. Таким образом, „человеческий документ“ приобретал своего рода синонимы. В XIX веке подобным синонимом был „экспериментальный роман“, а в дальнейшем его место заняли исповедь, дневник и воспоминания» (Яковлева 2012: 193-194).

нарратором, который одновременно является протагонистом, то есть объектом повествования, и повествующим субъектом. Герой-рассказчик «Лета в Бадене» «увлекается Достоевским», он едет в поезде из Москвы в Ленинград, и с собой у него книга: расшифровка стенографических записей супруги Ф. М. Достоевского – А.Г. Достоевской. Отрывки из дневника последней и выступают как текст в тексте цыпкинского романа, то есть «текст-2», сама же Анна Григорьевна присутствует в «Лете в Бадене» в тройной роли: как автор текста дневника и, одновременно, его персонаж и диегетический нарратор.

В романе наблюдается тройная фокализация: описываемые события увиденны и переданы как бы тремя парами глаз: рассказчика, А.Г. Достоевской и самого Ф.М. Достоевского. Повествование организовано в форме потока сознания, поэтому чётких переходов от сюжетной линии «Лета в Бадене», т.е. лета, проведенного там четой Достоевских, к линии рассказчика нет: знак тире – и повествование переключается с Достоевских на описание вагона поезда, в котором едет рассказчик, снова тире – и продолжается повествование о Достоевских. Таким способом рассказчику удаётся сложить воедино «свое» и «чужое» слово в романе.

Как подсчитал английский переводчик романа «Лето в Бадене» Роджер Киз, на 168 страниц романа приходится всего 11 абзацев и 34 точки, причем самым частотным знаком препинания, нередко заменяющим собой точки, в романе является знак тире. (Американская писательница, критик и режиссёр Сюзан Зонтаг следующим образом описала особенности строения фраз Цыпкина в романе: «Каждый абзац начинается чрезвычайно длинное предложение, части которого соединены многочисленными тире или союзами „и“ (чаще всего), „но“, (достаточно часто), „хотя“, „впрочем“, „в то время, как“, „как будто“, „потому что“, „как бы“») (Зонтаг 2005: 639). Нарушение правил пунктуации, разумеется, неслучайно и оправдано семантически. В самом начале повествования рассказчик упоминает о «бортов<ой> качк<е>», то и дело уводившей текст куда-то в сторону» (Цыпкин 2005: 28), и эта метафора во многом определяет динамику и образную парадигму всего романа. Текст, действительно, постоянно уходит в сторону, сюжетные линии перемежаются, порой повествование обрывается на полуслове.

Хронотоп романа растянут на сто лет, на две России, до- и послереволюционную, и Германию; время поездки Достоевских в Баден приходится на лето 1867 года, воспоминания писателя о каторге уводят читателя в 1850 – 1854 годы; всё, что касается самого рассказчика, происходит в 1970-е. Однако рассказчик с лёгкостью находит точки пересечения во времени и пространстве реалий разных лет: «тёмная борода из завивающихся в виде колец волос» Ф.М. Достоевского напоминает ему бороду старика, выходящего из здания «Совет<а> по делам религии при Совете Министров СССР», пребывание Достоевских во Франкфурте вызывает в сознании рассказчика ассоциации с прибытием туда А.И. Солженицына:

«через сто лет с небольшим в аэропорт этого же города под охраной восьми штатских с пистолетами <...> прибыл человек среднего роста в вятской дублёнке с бородой <...>, а через несколько дней важному гостю, которому предстояло гостить за границей вечно, доставили на самолёте жену» (Цыпкин 2005: 63).

Несовпадение во времени действия, касающегося Достоевского, и времени действия нарратора может вести к определению последнего как недостоверного рассказчика, что вступает в прямое противоречие с выстраиванием романа на реальном или позиционируемом как реальный материале. Практически любой реалии XIX века рассказчик находит соответствие в веке XX-м. Так, упомянутый в начале повествования портрет Достоевского работы Ивана Крамского (1881) «рифмуется» с современным изображением писателя: «недавно я видел его <Достоевского> на выставке картин одного популярного художника, он был изображён в верхнем левом углу картины» «имеется в виду «Возвращение блудного сына» (1977) Ильи Глазунова. – *О.М.*>; репродукция «Мадонны» Рафаэля, подаренная Достоевскому незадолго до смерти, находит отражение в современной нарратору действительности: «такая же фотография, только поменьше <...> стоит за стеклом книжных полок у моей тётки» (Цыпкин 2005: 29).

Поскольку главным источником сюжета о Достоевских является дневник Анны Григорьевны Достоевской, основной линией повествования становятся отношения между супругами, их досуг во время поездки по Европе. Автор дневника детально описывала семейные ссоры и конфликты, и вслед за ней, не менее подробно, останавливается на этой теме и абстрактный автор. В результате перед читателем предстает фигура Достоевского как человека неврастеничного, неуравновешенного, безвольного и подчас жалкого. Эмпатия рассказчика всецело на стороне молодой супруги писателя. Впрочем, он готов отнести происходящее с Достоевским на счёт «перелома», случившегося с ним в годы каторги, – теперь ему в каждом слове мерещатся насмешки и издевательства, во всех своих попытках выйти из какой-либо неловкой ситуации с достоинством он терпит неудачу, от чего испытывает ещё большее унижение.

На момент знакомства с писателем, то есть за год до описываемых в дневнике событий, А.Г. Достоевской было всего 20 лет. В 1894 году, 27 лет спустя, когда она начала расшифровку своих записей, её оценка событий 1867 года уже отличалась от синхронных реакций. Кроме того, она осознавала цену каждого своего слова ввиду исключительного масштаба личности Достоевского и своей ответственности перед огромной, протяженной во времени реальной и потенциальной читательской аудиторией этих записей. Это послужило основанием для серьёзной редакции текста, подчас менявшей знаки на прямо противоположные. Как отметила архивист С.В. Житомирская, исправления, внесённые А.Г. Достоевской в текст дневника в это время, «настолько обильны и так существенно меняют его, что известный до сих пор

и изданный текст «...» нужно считать не расшифровкой, а второй и сильно отличающейся редакцией» (Житомирская 1993: 400). Помимо подстрочных разъяснительных примечаний, которыми снабдила свой текст автор дневника, она внесла также концептуальные изменения, попросту исказив некоторые факты. Примером такого, пусть малозначительного, изменения может служить пассаж «он меня долго упрасивал пить кофе. Но я уж не захотела», который был заменён на «Я согласилась и с удовольствием выпила отличного кофею, до которого я такая охотница» (там же, с. 86), или, в повествовании о Достоевском: «После ванны он казался очень расстроен» заменено на: «казалось, очень освежился» (там же, с. 69). Ещё более основательной правке подверглись факты, рисующие Достоевского в невыгодном свете.

Нельзя не согласиться с С.В. Житомирской, которая объясняет эти изменения тем, что «живые и необдуманные записи дневника 1867 г., где Анна Григорьевна фиксировала слова и поступки мужа, какими они были, или, точнее, какими виделись ей тогда, разительно противоречили тому цельному христианско-монархическому образу, в котором представлялся ей Достоевский к концу его жизни и каким она желала теперь представить его другим» (Житомирская 1993: 401). Высказываясь по тому или иному поводу, А.Г. Достоевская чаще всего не отделяет своего мнения от мнения супруга, фиксирует факты, не давая оценки происходящему.

Составители книги «Воспоминаний» А.Г. Достоевской С.В. Белов и В.А. Туниманов заметили, что в этом издании события, описанные в дневнике, подверглись ещё более жёсткой правке: «<с>равнение расшифрованного „Дневника“ за 1867 год и соответствующих ему по времени страниц воспоминаний позволяет судить о том, каким образом переделывались Анной Григорьевной записи непосредственные, по горячим следам. Дневник двадцатилетней девушки – сумбурный, порой детски непосредственный; это запись происшествий и мыслей для себя, приватный и интимный документ, куда заносилось буквально все, беспорядочно и без цензуры разума. Но именно поэтому „Дневник“ в чем-то и более достоверный мемуарный документ, в котором с особой остротой передан драматический накал жизни Достоевских в первый год их супружества. Совсем другое – воспоминания умудренной опытом долгой и сложной жизни женщины, вполне осознающей свой долг перед памятью мужа и ответственность перед читающей публикой» (Белов, Туниманов 1987: 17).

Обратимся к истории публикации дневника А.Г. Достоевской (см. Адрианова 2012: интернет-документ). На сегодняшний день сохранились три из четырёх книг её дневниковых записей. Первая и вторая книги стенограмм были расшифрованы самой А.Г. Достоевской и вошли в первое издание Дневника в 1923 году. Именно к этому изданию и обращается рассказчик цыпкинского романа. Как уже было сказано, в процессе расшифровки А.Г. Достоевская существенно сократила и отредактировала стенограммы, однако об этом стало известно только при передаче части архива Достоевского в отдел рукописей

Государственной библиотеки СССР, когда были «обнаружены две стенографические записные книжки А.Г. Достоевской» (Житомирская 1993: 398). Расшифровкой этих книжек занималась стенографист Ц.М. Пошеманская. В 1973 году была опубликована расшифровка третьей книжки стенограмм Анны Григорьевны, снабжённая вступительной статьёй Житомирской (см. Житомирская 1973: 155-166). В ней архивист рассказывает об истории публикации Дневника, а также о правке, внесённой Анной Григорьевной в собственный текст, приводя убедительные примеры этой правки, порой кардинально меняющей смысл оригинальной записи.

Заметим, что полное издание Дневника, в котором представлены расшифровки всех трёх сохранившихся книжек и подробно разъяснены изменения, внесённые в текст Анной Григорьевной Достоевской, увидело свет лишь в 1993 году. И это означает, что конкретный автор «Лета в Бадене», Леонид Цыпкин, завершивший роман в 1980 году (а вместе с ним и абстрактный автор), не мог ознакомиться с наиболее полной версией издания Дневника. Однако статья Житомирской 1973 года, вероятнее всего, была Цыпкину известна (ввиду глубокого интереса писателя ко всему, связанному с Ф.М. Достоевским, а также в связи с тем, что сестра его матери, литературовед Лидия Поляк, работала в Институте мировой литературы, располагая, таким образом, обширной библиотекой; Цыпкин выводит её в романе в качестве безымянной «тётки, обладательницы большой библиотеки»). Вместе с тем протагонисту и рассказчику романа «Лето в Бадене», имеющему при себе Дневник, изданный в 1923 году, и ориентирующемуся на этот текст, Цыпкин свое знание не передает. Тем не менее, абстрактный автор нередко позволяет рассказчику комментировать события дневника оценочными суждениями, стгущать краски, добавлять экспрессии. Эти отступления от оригинала можно списать на прозорливость рассказчика: осознавая, как молода и субъективна в восприятии своего мужа была Анна Григорьевна на момент создания дневника, он словно хочет достичь в своих суждениях и восприятии максимальной объективности по отношению к описываемой истории<sup>27</sup>.

Таким образом, изменения, внесённые в «баденскую историю» абстрактным автором, по всей вероятности, могут быть объяснены двумя интенциями: во-

---

<sup>27</sup> Достоевский нередко становился протагонистом художественных произведений. Помимо обращений к теме творчества, религиозно-философской мысли и проч., внимание уделялось также и противоречивой личности писателя. Наиболее известна в этом плане повесть Леонида Гроссмана «Рулетенбург», в которой самым подробным образом описываются губительное пристрастие писателя к игре на рулетке. Позиция абстрактного автора в повести Гроссмана по отношению к Достоевскому-игроку предстает как довольно суровая: «А штаны заложить не желаешь в ломбарде? Российский Бальзак... О, убожество... Нет – Поль де Кок петербургский!» (Гроссман 2011: 161). Цыпкин, серьезно интересующийся творчеством Достоевского, по всей вероятности, был знаком с повестью Гроссмана, однако, как уже сказано, стремился к максимальной объективности, поэтому у него оценочные суждения по адресу писателя всегда сопряжены с позицией его жены.

первых, нарратор генерирует эмоциональный эффект и художественное напряжение, во-вторых, устраняет зазор между предполагаемыми истинными событиями и их приближенностью к идиллической сущности в дневнике.

Рассказчик в романе успешно справляется с задачей переключить описанные в дневнике события в фикциональный план. Интимные сцены А.Г. Достоевская скромно обозначила «страстными прощаниями» и в одной из дневниковых записей пояснила: «Уходя спать, он будит меня, чтоб „проститься“. Начинаются долгие речи, нежные слова, смех, поцелуи, и эти полчаса – час составляют самое задушевное и счастливое время нашего дня. Я рассказываю ему сны, он делится со мною своими впечатлениями за весь день, и мы страшно счастливы» (Достоевская 1993: 24). Цыпкин же для описания подобных сцен, использует уже знакомую литературе метафору «плавание»<sup>28</sup>: «начиналось плавание – они плыли большими стежками, выбрасывая одновременно руки из воды, одновременно набирая воздух в лёгкие, всё дальше от берега, к синей выпуклости моря» (Цыпкин 2005: 34); «они снова поплыли вместе, ритмично выкидывая руки, одновременно поднимая головы из воды, чтобы вдохнуть воздух, и течение не сносило его – они плыли к удалявшемуся горизонту, в неведомую синюю даль <...> » (Цыпкин 2005: 38).

Абстрактный автор «олитературирует» дневник также за счёт нарушения последовательности событий, увязывая воедино разрозненные факты, снабжая их вымышленными деталями. Так, например, эпизод с потерянным Анной Григорьевной шиньоном незадолго до отъезда в Женеву рассказчик помещает совершенно в иной контекст, по сравнению с Дневником Анны Григорьевны. В романе Цыпкина Достоевский, выиграв в рулетку, возвращается домой «с большим пакетом абрикосов», он «стал уговаривать Анну Григорьевну съесть абрикосы, которые он тщательно вымыл и разложил на тарелке, но она <...> отказалась от них и <...> принялась за поиски злополучного шиньона» (Цыпкин 2005: 134). Фёдора Михайловича разозлило, что «из-за какого-то несчастного шиньона он не мог теперь полностью ощутить радости бытия», он стал кричать Анне Григорьевне, «что она мелочная и всегда все портит ему, что шиньоны носят вообще только старые девы», в результате чего Анна Григорьевна решила ехать в Женеву одна» (там же). Проснувшись утром на следующий день, Достоевский «с неприятным для себя чувством увидел перед собой какой-то треугольник с изъеденной вершиной – напрягая мысль, он пытался вспомнить, что всё это должно было обозначать, и неожиданно вспомнил: пропавший шиньон – да, именно это и делало этот треугольник незавершённым – они не могли уехать отсюда вот так вот с исчезнувшим шиньоном» (Цыпкин 2005: 137). Вскоре Достоевский снова отправляется играть, всё проигрывает, вследствие чего приходится одалживать денег на

---

<sup>28</sup> Ср. напр.: «Купанье (Зелёная вода дрожит легко)» (1917) Николая Гумилёва: «Мы вместе плаваем в пруду. Дразня, / Она одна уходит в заводь, / Увы, она искуснее меня, / Я песни петь привык, не плавать!» (Гумилёв 1999: 127).

поездку в Женеву. Таким образом, в «тексте-1» шиньон становится причиной разлада между супругами, а кроме того, приобретает особое значение: из-за него Достоевские задерживаются в Бадене, где Фёдор Михайлович проигрывает последние деньги. Согласно же «тексту-2», то есть Дневнику Анны Григорьевны, шиньон, действительно, был потерян, однако его поиски носили исключительно бытовой характер: «я как ни искала своего шиньона, но не отыскала его, и Федя, мне помогавший, тоже не мог найти», никакой ссоры между супругами по этому поводу не было, Фёдор Михайлович не покупал в тот день абрикосов и денег не выигрывал, а, напротив, «всё спустил» (Достоевская 1993: 223-224).

Имея при себе одну только расшифровку стенограммы А.Г. Достоевской, рассказчик, как мы видим, апеллирует к её же «Воспоминаниям»: «Впрочем, справедливости ради, надо заметить, что в „Воспоминаниях“, написанных Анной Григорьевной незадолго до революции, <об этом> не упоминается» (Цыпкин 2005: 27). Таким способом создаётся любопытный прецедент, поскольку, как следует из текста романа «Лето в Бадене», этой книгой он не располагал.

Кажущаяся фрагментарность, дискретность повествования в романе, как представляется, отчасти носит характер сознательного импринтинга, каким бы оксюмороном ни казалось это словосочетание. Именно такая бессистемность изначально присуща Дневнику, несмотря на чёткую датировку событий. Иногда автор дневника словно забегают вперёд и рассказывает о том, что случится некоторое время спустя, а следовательно, вносит это в дневник задним числом. Кроме того, несмотря на ежедневную повторяемость одних и тех же тем, связь между фрагментами повествования зачастую отсутствует. В качестве иллюстрации можно привести следующую цепочку событий: рассказ о супружеской ссоре сменяется упоминанием об эпилептическом припадке Фёдора Михайловича, далее идёт речь об игре на рулетке, затем А.Г. Достоевская вдруг рассказывает о своей сильной тоске по матери, об обеде в ресторане, о деньгах, и только после всего этого – о примирении с Фёдором Михайловичем. Возможно поэтому, что не столько жанрообразующие характеристики дневника, сколько именно сбивчивое, далеко не всегда соответствующее естественному порядку вещей повествование побудило абстрактного автора использовать этот поток сознания в речи нарратора. Перед нами как бы зеркальная двойчатка: рассказчик, вглядываясь в чужое зеркало (именно зеркалом, независимо в данном случае от аутентичности изображения реальности, можно считать Дневник), принимает позу видимой в нём чужой фигуры. В этом смысле роман «Лето в Бадене» имитирует именно жанр дневника.

Вполне объяснимо, что из множества тем, которым дается истолкование в Дневнике, абстрактный автор выбирает одержимость Достоевского игрой. Его жена неоднократно упоминает о том, как писатель, чтобы отдать долги, закладывает семейное имущество, выкупает его и снова закладывает, ей

приходится штопать старые платья и припрятывать последнюю оставшуюся монету, которую впоследствии Достоевский всё равно проигрывает. Однако, постоянно следуя за автором дневника, абстрактный автор меняет фокализацию, как только приступает к повествованию о страсти писателя к игре, и предоставляет читателю возможность увидеть мир глазами Достоевского-игрока. Тот постоянно продумывает какие-то числовые комбинации, суеверно измеряет количество шагов от дома до вокзала, – оно непременно должно быть нечётным, верит, что выигрыш поможет ему преодолеть все перенесённые унижения и, наконец, избавиться от насмешек окружающих.

Подробности описания самого процесса игры, болезненной одержимости писателя рулеткой могут быть рассмотрены в русле стремления автора низвести Достоевского с пьедестала, «очеловечить» его. Тот же посыл наблюдается и в решении автором романа темы религиозности, так тесно связанной в общественном сознании с именем Достоевского. Она угадывается лишь в многократных упоминаниях «Сикстинской мадонны» – любимой картины писателя, а также в эпизоде с картиной Гольбейна-младшего «Мёртвый Христос», побудившей его произнести известную фразу: «от такой картины можно и веру потерять» (Цыпкин 2005: 145). Кроме того, рассказчик, по всей видимости, иронизирует на эту тему, соотнося насмешливую толпу, потешавшуюся над Достоевским, с чернью на «картин<е>» «Поругание Христа», которую писатель видел в Дрездене, но не запомнил имени художника, написавшего её<sup>29</sup>, – Христос в терновом венце, похожем на колючую проволоку, сидел на ступенях в позе отрешённой и задумчивой, опершись локтем о колено, так что рука его с длинной и узкой кистью безжизненно свисала вниз, а один из толпы, крепкий мужлан с лицом бюргера, с отвисшими пунцовыми щеками и таким же пунцовым носом-

---

<sup>29</sup> Потому-то, наверное, Достоевский в романе и не запомнил имени художника, что, несмотря на обстоятельнейшее описание картины, в реальности она не существует. По сути, это контаминация картин «Поругание Христа», «Насмехание над Христом» и «Бичевание Христа» (ни одна из этих картин по отдельности не соответствует описанию полностью). К тому же все эти сюжеты получили широкое распространение в живописи, поэтому установить конкретные источники, руководствуясь описанием Цыпкина, не представляется возможным. Среди наиболее известных художников, картины которых напоминают романное описание, стоит назвать М. Грюневальда, Ф. Анжелико и М. Караваджо. И поскольку это несуществующее произведение связывается в сознании романного Достоевского с конкретным полотном «Поругание Христа», – можно заключить, что перед нами не отсылка к определённому живописному образу, но абстрактное описание, призванное спроецировать постоянную униженность Достоевского на судьбу поруганного Христа. Пассаж с «Бичеванием Христа» – это не что иное, как пародия на Достоевского, на его мировосприятие и, главным образом, на клишированное восприятие писателя обществом. Творчество Достоевского, герои которого чаще всего испытывают душевный надлом, мечутся в попытке разрешить духовные противоречия, находятся в состоянии внутреннего конфликта и обречённости, положило начало литературному явлению, получившему широко известное название «достоевщина».

картошкой, указывал на него своим коротким и волосатым пальцем – в сидящего на ступенях летели палки и камни, и кто-то плюнул ему в лицо, на котором были уже заметны следы побоев...» (Цыпкин 2005: 108).

Ещё одной, судя по всему, сильно волновавшей автора темой, является антисемитизм Достоевского. Так, пересказывая один из отрывков Дневника, нарратор смещает акценты и, опустив упоминание об эпилептическом припадке Достоевского, описание города Вильна и прочие детали, он заостряет внимание на том, как много евреев встретилось на пути супругов. За счёт лексических средств нарратор усиливает эффект неприязни Достоевского к евреям: если его жена просто упоминает «жидов со своими жидовками» (Достоевская 1993: 5), то у Цыпкина они ядовито-насмешливо названы «жидочками» и «жидовочками», кроме того, Цыпкин добавляет отсутствующую в Дневнике деталь: «жидочки с пейсами» (Цыпкин 2005: 26), визуализируя этот образ и подчёркивая антисемитскую направленность повествования. Рассказчику же «казалось до неправдоподобия странным, что человек, столь чувствительный в своих романах к страданиям людей, этот ревностный защитник униженных и оскорблённых, горячо и даже почти исступлённо проповедующий право на существование каждой земной твари и поющий восторженный гимн каждому листочку и каждой травинке, – что человек этот не нашёл ни одного слова в защиту или в оправдание людей, гонимых в течение нескольких тысяч лет» (Цыпкин 2005: 157).

Однако значительно больше, чем просто констатацией антисемитизма писателя, повествователь, тоже еврей, озадачен другим вопросом: почему так много евреев-литературоведов посвятили свою жизнь изучению творчества Достоевского – «человек<а>, презиравшие<го> и ненавидевшие<го> народ, к которому они принадлежали» (Цыпкин 2005: 157)? В результате ход размышлений нарратора над этим вопросом приводит к тому, что Достоевский из персонажа романа «Лето в Бадене» становится объектом изучения со всеми вытекающими отсюда последствиями смены нарратива: обращением к микрокосму писателя, его роли в русской литературе и культуре. С другой стороны, объектом изучения автор делает русское еврейство в его связи с русской культурой.

Подобное воронкообразное расширение предмета описания позволяет прийти к некоторым заключениям о роли дневника А.Г. Достоевской в романе. В-первых, история рассказчика выполняет в романе лишь рамочную функцию, основной же сюжетной линией, бесспорно, остается путешествие Достоевских. Преимущественным источником фактов, сообщаемых читателю о поездке писателя с супругой, служит именно Дневник. Однако рассказчик, вернее – абстрактный автор романа, отбирает в дневнике те части, которые представляются ему наиболее интересными, и помещает их в определённый контекст. То есть, речь идёт скорее об авторской интерпретации событий, чем о фактах, при этом вопрос надёжности или ненадёжности рассказчика приобретает особую актуальность, поскольку надёжность А.Г. Достоевской в

качестве нарратора Дневника исследователями давно оспорена. Вводя в роман фигуру нарратора, автор дистанцируется от рассказанной истории, да и нарратор, несмотря на, казалось бы, критическую позицию по отношению к личности писателя, самозабвенно идёт по следам Достоевского в Петербурге, пытается постичь его мировоззрение и признаётся, что «с трепетом <...> носился по всей Москве, пока не нашёл переплётчика, жадно перелистывал в транспорте ветхие страницы» дневника А.Г. Достоевской, затем «положил её <книгу> на свой письменный стол, не убирая её оттуда ни днём, ни ночью, как Библию <курсив мой. – О.М.>» (Цыпкин 2005: 27). Повествование нарратора – это тоже своего рода дневник, создаваемый ещё одним почитателем Достоевского (как бы вслед его жене) в новом историческом цикле, почти сто лет спустя. То есть, так или иначе – он (рассказчик) причислен к евреям-литературоведам. А яростная экспрессия нарратора, сопровождающая описание неблагоприятных поступков Достоевского, его пороков и слабостей, уже в силу самого эмоционального накала, свидетельствует об исключительной любви автора по отношению к Достоевскому-писателю и протагонисту.

Следует особо остановиться на названии романа «Лето в Бадене», существующем без упоминания имён Достоевского и его супруги, без привязки ко времени и каким-либо событиям. Между тем имеется в виду лето, проведённое тремя людьми: рассказчик провёл его в Бадене вместе с четой Достоевских, повторил каждый их путь, заглянул в каждый уголок города, где оказывались они. Это лето автора, проведённое им вместе с любимым писателем – Достоевским.

Таким образом, Дневник 1867 года А.Г. Достоевской, являющийся «текстом в тексте» романа Л. Цыпкина «Лето в Бадене», представлен в нём дискретно, обрывочно. Последовательность событий, изложенных в дневнике, рассказчик варьирует в зависимости от собственных повествовательных стратегий, нередко снабжая эпизоды Дневника фиктивными деталями. Автор не маркирует переходы от повествования рассказчика к эпизодам Дневника, однако границы этого включённого текста всё же можно определить, зная сюжет Дневника Анны Григорьевны. Ввиду множества вымышленных деталей, смещения акцентов в зависимости от контекста, в который рассказчик помещает эпизоды из Дневника, однозначно определить «Лето в Бадене» как реалистическое произведение не представляется возможным. Реальный «чужой» текст дневника А.Г. Достоевской становится в итоге частью вымышленного «своего текста» Л. Цыпкина.

Фигура диегетического нарратора в романе является ключевой: в лице рассказчика Цыпкин конструирует фиктивного читателя дневника А.Г. Достоевской. Его живая реакция на прочитанное, ассоциации и отвлечённые мысли, возникающие в процессе чтения, составляют суть «текста-1» в романе. Тот факт, что автор «текста-2» в романе, А.Г. Достоевская, – реально существовавшее лицо, апеллирует к достоверности повествования, а также

расширяет литературное поле, поскольку в этом случае к роману привлекается весь корпус текстов о Достоевском.

### **3.3. «АВТОР», СОВПАДАЮЩИЙ С РАССКАЗЧИКОМ И ЯВЛЯЮЩИЙСЯ ПРОТАГОНИСТОМ СОБСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Метанарратив, то есть повествование о нарративе, – излюбленный приём Владимира Маканина. Возможно, потому, что «<ф>орма нарратива о нарративе уничтожает границы авторской и персонажной автономии в едином процессе взаимотворения» (Климова 2010: 13). Метанарратив как повествовательный принцип осуществляется за счёт привлечения в текст фигуры «автора», и в данной главе будут рассмотрены наиболее показательные в отношении исследуемой темы тексты Маканина с целью установить, каким образом метанарратив связан со структурой «текст в тексте».

*Повесть Маканина «Голоса»* формально представляет собой множество «несостоявшихся» текстов в тексте. Это несколько рассказов и повестей, не связанных семантически, но объединённых названием «Голоса», – именно этим словом диегетический нарратор, он же автор «текста-2» и прочих вставных текстов в повести, метафорически именуется свои писательские замыслы, материалы. Те из них, которые доходят до публикации, становятся «услышанными голосами».

В повести Маканин выстраивает некий писательский путь, начиная с самого первого рассказа, который, не будучи опубликован, так и остался лишь в воспоминаниях нарратора: «<П>ервый рассказ, который я в юности написал, был о Желтых горах, о той самой минуте, когда воздух и пространство содрогнулись, а во мне возникло ликующее освобождение и чувство достигнутой <...> А рассказ назывался – Желтые горы» (Маканин 2002: 7). Рассказчик сообщает читателю название рассказа, обстоятельства его написания, сюжет, а также причины, по которым он не удался: «Рассказ не получился. Восторг и умелой-то руке передать трудно или даже невозможно. Восторг чаще всего сфера устной речи, автор этого не знал: я попросту начал с изображения одной из ярчайших минут своей жизни, это казалось естественным» (там же). Однако, ограничиваясь описанием, сам текст рассказа нарратор не приводит и в итоге сообщает, что редакция не приняла рассказ, и он так и остался голосом «непрозвучавшим».

Далее рассказчик повествует ещё об одном рассказе, «тоже о Желтых горах»: он «был облачен в новую и в соответствующую форму, в форму повести о страданиях молодого человека» (Маканин 2002: 8). На этот раз сюжет пересказывается, а также предлагаются различные варианты альтернативных сюжетных ходов. Однако, как и в случае с первым несостоявшимся рассказом, «Желтым горам не повезло» (Маканин 2002: 10). Как ни пытался нарратор втиснуть мотив Жёлтых гор в свои повести, они неизбежно вымарывались;

«можно сказать, что это был голос, так и непрозвучавший, – случайно или нет, но Желтые горы постепенно оттеснялись в сторону, их вычеркивали, как сговорившись. Некоторое время они норовили пролезть обходным путем, но я был начеку, я теперь сам вытравливал их. И они отступили» (там же). Подобно мотиву Жёлтых гор, в одной из повестей был двенадцатилетний мальчик Колька, «все до единого читавшие повесть хаяли мальчишку, сокращали его реплики и вообще истребляли его, как могли <...> В итоге я его вычеркнул напрочь» (Маканин 2002: 10). Так, вслед за несостоявшимся текстом в повести появляется ещё и несостоявшийся персонаж. Поэтика повести «Голоса», однако, в том и состоит, что непрозвучавшие произведения всё же явлены читателю волей нарратора: именно так, хотя и вне мотива Желтых гор, появляется в «Голосах» Колька. Нарратор подробно рассказывает о своей дружбе с мальчиком, раскрывает обстоятельства его жизни и смерти. Таким образом, рассказчик повествует о не предьявленном читателю тексте, то есть, рассказ о Кольке выступает в повести Маканина как «текст в тексте» или «текст-2» по отношению к тексту повести Маканина. Это позволяет говорить о том, что в «Голосах» присутствуют сразу два текста о Кольке: первый – несостоявшийся, так и не вошедший в текст повести, и второй – реализованный в качестве рассказа нарратора о нём и о попытке опубликовать посвященную мальчику повесть.

Далее следует ещё один текст в тексте, который, подобно уже упомянутому, заявлен как потенциально возможный, но реально не состоявшийся. Рассказчик не приводит его полностью, а лишь частично пересказывает, сопровождая рассказ ироническими замечаниями и комментариями: «А рассказ начинался так – две девчонки, молодые женщины, шли, как они говорили, на хату к парням; вечер намечался в узком и как бы классическом плане: два на два в отдельной квартире. *В повестях и рассказах тех лет такая сцена бывала вроде как обязательной; такая сцена манила. Такую сцену ждали заранее и провидели ее издали и загодя, как провидят приближение поезда, который появился и мелькнул внизу, в долине и вот-вот возникнет вновь из-за горы «курсив мой. – О.М.*». Была и причина ожидания: в те времена свободные отдельные квартиры появлялись на страницах повестей, как и в быту, впервые, и, скажем, Бахтин назвал бы это изумлением хронотопа прозы» (Маканин 2002: 67). Словно примеряя на себя роль литературного критика, рассказчик отстранённым тоном сообщает: «Далее рассказ двигался по канонам жанра: <...> фабульный костерок поддерживался тем, что <...>», «Рассказ этим был, в сущности, вычерпан, виднелось дно» (Маканин 2002: 68, 71). Затем повествователь предлагает возможный вариант финала рассказа и прогнозирует реакцию литературной критики: «слышался голос критика К.: „Среди этих, казалось бы, несчастливых, не самой высокой морали молодых женщин автор сумел найти живинку, сумел отделить золотые крупинки их сердца – и это заставляет нас, читателей, поверить в Вальку и Женьку, в дальнейшую их судьбу“» (Маканин 2002: 72). Нарратив о потенциальном рассказе заканчивается ещё одним вариантом финала –

«пообрыvistее и посовременнее»: «Две-три мрачных, заигрывающих с вечностью фразы, последний выхлоп элегической ноты – рассказ готов» (Маканин 2002: 72).

Рассказчик словно бы приоткрывает читателю вход на «писательскую кухню», раскрывает секреты писательского ремесла и рецепты создания литературных произведений. Подобные фрагменты повести, где автор объясняет, по сути, как пишутся художественные тексты, какова их структура, какие могут быть варианты концовок и т.п., являются литературоведческими, то есть фактически представляют собой метатекст. Таким образом, повесть «Голоса» – это одновременно и текст о том, как создавать повести.

Отстранённость суждения даёт писателю возможность оправдаться в своих возможных неудачах, объяснить мотивировку тех или иных художественных решений: «Страсти выбора поулеглись; в рамках квартиры и всего лишь двух парней девицам некуда было деться, *как и мне в рамках рассказа*: они поладили», «эти разговоры и составляли суть рассказа: я метил в сторону незлобивого подтрунивания над юностью и любовной игрой», «Переноса на отдельных ударных репликах читателя из одной тёмной комнаты в другую – и, не затягивая, вскоре же назад, – я добивался посильного эффекта, однако повествование вдруг двинулось в иную и неожиданную для меня сторону *«курсив мой. – О.М.»*» (Маканин 2002: 68, 70).

Наиболее показательным в отношении рефлексий рассказчика на тему творчества является объяснение, почему этот текст не состоялся: некая старуха, соседка писателя, «убила» в нём этот рассказ (Маканин 2002: 72). Будучи совершенно одинокой, старуха вводила соседей в заблуждение и сочиняла всю жизнь, что у неё есть семья. Она так убедительно мистифицировала обстоятельства собственной жизни, что внезапно выяснившаяся правда «уничтожил<a>» рассказ писателя: «Вдруг выпитившаяся для меня человечья черта присочинения теперь проломилась, как проламывается под ногами прорубь, – на миг я увидел под ногами глубину, если не бездну, и невозможно стало и совестно рассуждать о девицах, сочиняющих про первую любовь: старуха сочиняла лучше<sup>30</sup>» (Маканин 2002: 73).

То есть, старуха, всю жизнь измышлявшая текст собственной жизни, состоялась как протагонист и как диететический нарратор своего текста. Сама же история про старуху-сочинительницу и ненаписанный рассказ о ней является очередным текстом в тексте повести «Голоса», которая представляет собой многомерную структуру с несколькими протагонистами. Главным протагонистом всей повести является «автор» и нарратор, сочиняющий рассказы. Эти рассказы, инкорпорированные в текст повести, можно, вслед за

---

<sup>30</sup> Ситуация эта вполне соотносима с романом Сергея Гандлевского «НРЗБ» (о котором речь пойдёт ниже), где текст жизни так же оказывается интереснее вымышленного текста.

С. Давыдовым, именовать текстами-матрёшками (см. Давыдов 2004). Одним из таких текстов-матрёшек становится *текст о несостоявшемся рассказе про девушек*. Внутри него можно выделить *текст о девушках* и *текст о старухе, «убившей» рассказ про девушек*. Внутри же текста о старухе имеется ещё один текст: *текст, сочиненный ею самой* о своей воображаемой семье. Автором первого порядка, по отношению ко всем вставным текстам, является рассказчик. Его автокомментарии, рассуждения о других потенциальных вариантах концовок и сюжетных линий, рефлексии по поводу творческих неудач скрепляют эти тексты в единую повесть, главной темой которой является сочинительство, текст о том, как создается/создаются текст/тексты. То есть, через фигуру автора актуализируется тема литературного процесса.

Ещё одним примером несостоявшегося текста в тексте у Маканина является произведение, которому придано название, варьирующее понятие «текст в тексте» – «*Рассказ о рассказе*», «автор», диегетический нарратор и протагонист которого подробно пересказывает сюжет собственного рассказа, написанного пятнадцатью годами ранее и по каким-то причинам утерянного. Пользуясь цифровым обозначением «текст-1» и «текст-2», можно сказать, что сущность текстов, рассматриваемых в данной главе, представляет собой симулякр в том смысле, в каком это понятие определил Жан Бодрийяр: «*симулякр* – это изображение без оригинала, репрезентация чего-то, что на самом деле не существует» (Бодрийяр 2013: 155). В интересующем нас сегменте литературы, таким образом, создается любопытная конструкция: формально структура «текст в тексте» не поддерживается, хотя на уровне семантики мы постоянно продолжаем говорить именно об этом художественном явлении.

Автор говорит о тексте рассказа как реально существующем:

- 1) комментирует его, пересказывает сюжет и даёт оценку тем или иным художественным решениям: «Не то чтоб было очень жаль, однако время от времени словно чего-то недоставало, ведь как-никак трудился» (Маканин 2002: 248), «<r>рассказ мог быть очень любопытен, если бы эта условность работала в нём до самого конца и на полную мощь», «<v> этом месте рассказа был мощный ляп <...> И внимательный читатель тут же промашку засекал» (Маканин 2002: 252, 256).
- 2) дословно цитирует некоторые моменты: «Начиналось так: я сидел дома и гонял пластинки (в рассказе это подавалось более тепло и лирично: „Было тихо. Я слушал музыку“» (Маканин 2002: 248). «Здесь давалось описание спящей молодой женщины <...> она спит лёжа на спине, лицом к тебе, а пальцы её стиснуты в кулачок и прижаты к подбородку» (Маканин 2002: 255).
- 3) разъясняет структуру повествования, намеренно сокращая некоторые эпизоды: «В рассказе не говорилось так уж напрямик: жены, дескать, не было, и пришла молодая соседка. Там добросовестно тратилось восемь или десять страниц на сборы и на то, как я сажал жену и детей в поезд и как

получил от них первое письмо» (Маканин 2002: 255). «Тут рассказ делал подготовленное движение вширь. Рассказ намекал, что <...>» (Маканин 2002: 251).

- 4) рассуждает о целесообразности того или иного мотива: «В рассказе навязчиво и сама собой появлялась мысль о прекрасной слышимости сквозь наши стены. <...> В то давнее время я искренне считал, что мой рассказ может помочь строить дома» (Маканин 2002: 249). «Я пустил бы в ход антибиотики, но лет пятнадцать назад, когда писался рассказ, я не знал толком, что это такое» (там же, с. 256). «В те годы, сочиняя, я не смел сгустить известную воздушность отношений, а из воздушности ни щей, ни каши не сваришь» (там же, с. 258).
- 5) критически оценивает те или иные моменты: «В рассказе это было наислабейшее место» (Маканин 2002: 251). «Они приехали на машине защитного цвета – в этом был намёк на солидную организацию, возможно, связанную заказами с неким военным полигоном. Мелочь, а какой придавала вес» (там же).

По ходу повествования об утерянном тексте автор излагает идею нового, потенциально возможного, рассказа: «На том, что где-то в дальней квартире ночью плачет ребёнок, мог быть затеян отдельный рассказ» – и далее приводит пространный отрывок из наброска к рассказу (Маканин 2002: 253).

Таким образом, фигура «автора» в «Рассказ о рассказе» повторяет функции «автора» в повести «Голоса»: посредством его автокомментариев осуществляется рассуждение о механизмах формирования сюжета и особенностях писательского труда.

Возможно, наиболее убедительный с точки зрения принадлежности к теме работы текст в этом ряду произведений – роман Маканина *«Портрет и вокруг»*. Протагонист и диегетический нарратор романа Игорь – литератор, по просьбе старой знакомой он собирает материалы о киносценаристе Старохатове в попытке вывести его на чистую воду: выясняется, что Старохатов навязывал молодым авторам своё соавторство. Со временем у Игоря появляется охотничий азарт, и дело уже не ограничивается помощью приятельнице, ему хочется постичь суть натуры Старохатова. Он берётся за повесть-портрет о нём. Расследование заводит Игоря в тупик: выясняется, что Старохатов одним авторам бескорыстно помогал, других же попросту обирал. Попытки выявить в его действиях какую бы то ни было систему, мотив, побуждающий его поступать так или иначе, не приносят результатов. «Портрет» так и остаётся ненаписанным. Однако он существует и даже имеет физическое воплощение в «большой» коробке из-под печенья <...> на картонном боку <которой> написано: „портрет и вкр“, что конечно же означало портрет и вокруг» (Маканин 2009: 315). Как определяет рассказчик, это была «<...> коробка из-под печенья во всей своей красе и незащитности. Просто коробка. Нечто реальное» (Маканин 2009: 317). Таким образом, «портрет» Старохатова становится «текстом в тексте» романа «Портрет и

вокруг», где наречием «вокруг» обозначаются обстоятельства жизни Игоря, подробности его писательской деятельности, рассказ о его семье и друзьях.

По жанру «Портрет» должен был представлять собой художественную биографию. Портрет – это своего рода документ. Игорь добросовестно собирает сведения и презентует свои находки как достоверную информацию. Он опрашивает коллег и знакомых Старохатова, записывает их рассказы на аудиоплётку. Жизнь Старохатова он разбивает на периоды и рассуждает об этих периодах как о конкретных этапах творчества Старохатова: «Из второго периода я узнал, что <...>» (Маканин 2009, 165). Рассказы коллег о честном Старохатове, бескорыстно помогающем молодым авторам, он шутливо именуется «повесть<ю> о великом Старохатове» (Маканин 2009: 159).

Автор иронично представляет, каким был бы портрет в разных жанровых и оценочных вариациях, прибегая к клишированным характеристикам и литературным ходам, создавая, таким образом, в силу явной шаблонности, несколько «текстов в тексте», которые легко реконструирует человек, даже отдаленно знакомый с литературной или журналистской практикой: «Я представляю себе, что я, например, газетчик. И что мне велено <...> написать очерк о Павле Леонидовиче Старохатове. Фельетон. <...> Заголовок первый: *человек оступился...<...>* Известный драматург (на это пойдёт два абзаца), известный педагог (один абзац) <...> Заголовок №2: „вам не стыдно, драматург Старохатов?“. Это уже с минусом, а не с плюсом. С осуждением» (Маканин 2009: 115-116).

Помимо заглавного «портрета», в романе присутствуют и другие тексты, как например, «рассказ тихого инженера» или наброски и идеи для новых, вероятных текстов. Рассказчик раскрывает секреты писательского ремесла, размышляет о законах жанра и прочих канонах создания текста: «пьесы, пусть даже не написанной, не может быть без молодой и привлекательной женщины <...> развязка дело жанровое и отчасти вкусовое. Для драмы финал, разумеется, должен быть достойным и страшноватым», «Можно, разумеется, закончить оптимистичнее...» (Маканин 2009: 284-285), «Мог быть рассказ о том, как человек не любил кино и как кино ему отомстило» (там же, с. 307), «мог быть рассказ или могла быть повесть о том, как некий пишущий человек собирал материал о некоей знаменитости...» (там же, с. 112), «могла бы быть повесть-притча о том, как человек искал истину» (там же, с. 217) и т.д.

Ситуация «писатель-протагонист» в романе «Портрет и вокруг» мультиплицируется: писатель Владимир Маканин пишет о писателе Игоре Петровиче, который, в свою очередь, пишет повесть о кинодраматурге Старохатове. Основной сюжетной линией, наряду с историей Старохатова, становится в таком случае процесс литературного творчества и рефлексии автора. Как справедливо заметила Т. Климова, «<П>ереписывая, переоформляя содержание пересказом и комментарием к нему, корректируя свои старые сюжеты иронией, Маканин задает возможный миропроект, не закрепляя его в окончательном варианте, сам неизбежно становясь объектом

перетворения логикой своего собственного художественного принципа: „...в твоём взгляде на соседние горы есть, пусть в малой мере, искусство, а в твоём присутствии на горе его нет“» (Климова 2010: 13). Точно так же и Игорь отстранённо прочитывает «свои» фикциональные тексты и даёт им оценку, как «чужим». Фигура «автора» приобретает здесь особое значение, поскольку именно через автора происходит размывание границ, вставные тексты теряют свою автономность и размыкаются в некое литературное поле, открытое для новых замыслов и интерпретаций.

### 3.4. ДОПУСТИМЫЕ РАЗНЫЕ ВАРИАНТЫ «АВТОРСТВА»

Рассказ Владимира Набокова «Адмиралтейская игла» имеет сложную нарративную структуру. По форме он представляет собой письмо живущего в Берлине русского эмигранта к автору недавно прочтённого одноимённого романа. Роман опубликован под именем Сергея Солнцева, однако лирический герой, он же автор письма, убеждён, что «имя автора – псевдоним, что автор – не мужчина» (Набоков 2006: 620). Начинается письмо с обращения «милостивая государыня» – нарочито вежливого, но вместе с тем задающего неприязненно-казённый тон. Примечательно, что приветствие задержано автором и появляется лишь в конце первого абзаца. Недовольство героя вызвано тем, что роман точно воспроизводит историю его первой любви, приправленную, однако, некоторыми дешёвыми подробностями, свойственными женскому роману. Большая часть письма посвящена тому, что отправитель считает недочётами автора: неточностям в описании внешности героев, их досуга, окружения. Поначалу герой обращается к автору романа как к писательнице, откуда-то узнавшей их с Катей историю, однако в конце письма отбрасывает все условности и обращается напрямую к Кате: «не стоило так радоваться и мучиться, как мы с тобой радовались и мучились, чтобы своё оплёванное прошлое найти в дамском романе. Послушайся меня, – не пиши ты больше!» (Набоков 2006: 629). Однако, оставляя слабую надежду на то, что роман всего лишь совпадает с событиями его жизни, автор не подписывает письма.

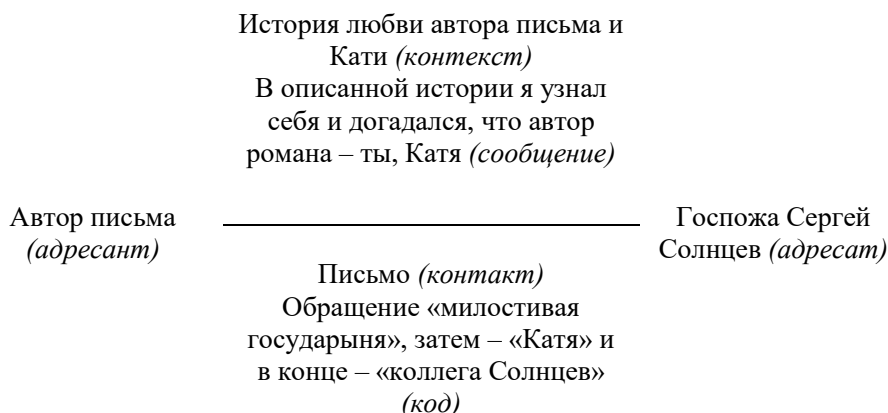
На уровне нарратива в рассказе обнаруживаются два «автора»: автор «текста-1», то есть самого письма, и автор «текста-2», то есть романа «Адмиралтейская игла». Автор «текста-1» совпадает с рассказчиком, с его фигурой всё ясно. Однако всё не так однозначно с автором «текста-2». Роман опубликован под именем Сергея Солнцева, но рассказчик убеждён, что автор – Катя. Прав ли рассказчик, или совпадения в истории его жизни и сюжете романа случайны – остается неизвестным. Именно эта вариативность авторства «текста-2» легла в основу семантики набоковского рассказа.

Характеризуя особенности «набоковской модели нарратива» в «Адмиралтейской игле», М.Я. Дымарский справедливо замечает, что в рассказе «субъект и объект меняются местами: „читатель“ выступает в

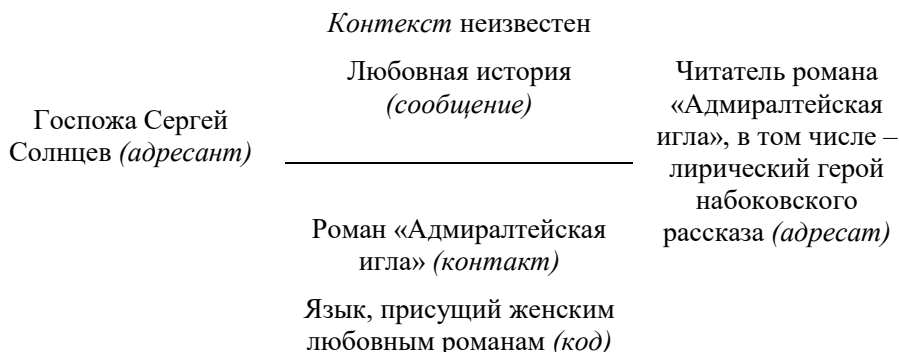
функции автора, а „автор“ – в роли адресата, читателя <...> Эта мена, составляющая важнейший элемент внешнего сюжета рассказа, превосходным образом коррелирует с внутренним сюжетом отношений героев» (Дымарский 2001: 247).

Если обратиться к модели коммуникации, предложенной Романом Якобсоном, становится ясно, что система адресантов и адресатов в рассказе образует более сложный рисунок. В «Адмиралтейской игле» представлено три вида нарратива. Первый – в письме, образующем структуру рассказа (см. схему 2), второй вид нарратива – имплицитный (см. схему 3), третий обусловлен общей фабулой рассказа и интенцией Набокова как истинного автора всех форм повествования в рассказе (см. схему 4).

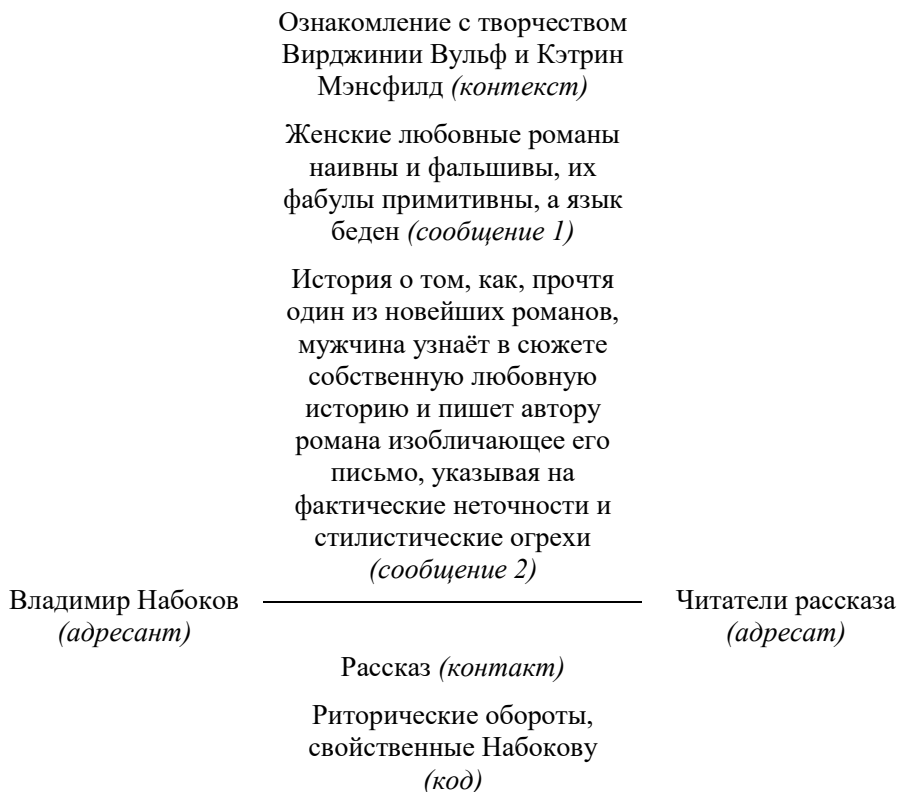
**Схема 2.** Коммуникативная модель набоковского рассказа «Адмиралтейская игла». Эпистолярный нарратив.



**Схема 3.** Коммуникативная модель набоковского рассказа «Адмиралтейская игла». Имплицитный нарратив.



**Схема 4.** Коммуникативная модель набоковского рассказа «Адмиралтейская игла». Авторский нарратив.



Подобная структура выявляет в рассказе несколько смысловых пластов. В сущности, рассказ «Адмиралтейская игла» – это пародия на дамские романы, к чему склоняется также и Брайан Бойд, утверждающий, что «<в> процессе работы над „Адмиралтейской иглой“ Набоков прочёл „всё, что написали“ Вирджиния Вульф и Кэтрин Мэнсфилд, и почувствовал критический зуд» (Бойд 2001: 468). Данную точку зрения разделяет и Максим Шраер, писавший, что «<п>омимо литературной мести, помимо целого ряда параллелей с теми главами из набоковских мемуаров, где речь идет о Тамаре, в рассказе также налицо череда авторских наблюдений, которые, при всей своей злоязычности, есть не что иное, как попытка разобраться в поэтике женской литературы» (Шраер 2000: интернет-документ).

Собственные сентенции Набоков вкладывает в уста протагониста, и они легко вычлениаются в рассказе, к примеру, такое характерное для Набокова изречение: «достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание» (Набоков 2006: 623). Письмо позволяет Набокову прибегнуть к классическому

приёму эпистолярного повествования: автор письма использует неточности в романе Солнцева, чтобы сообщить читателю подробности описываемой любовной истории. Таким образом, история любви адресанта письма и Кати обретает полифоничность.

Набоков выворачивает наизнанку классическую модель повествовательной конструкции: «Объявился герой, Вами выдуманный» (там же). То есть, действительно, если верить рассказчику, протагонист, выдаваемый Солнцевым за фиктивного героя его романа, становится, внутри набоковского текста, «реальным». Создаётся любопытный прецедент: герой объявляет фикциональный текст «искажённым» текстом своей жизни. В связи с этим он оспаривает детали в сюжете романа: «мы не ровесники с Катей, – мне шёл восемнадцатый год, ей – двадцатый» (Набоков 2006: 621). Эта ситуация носит у Набокова явно игровой характер, поскольку, если даже поверить в слова рассказчика о том, что в романе представлена его реальная любовная история, то сам жанр романа допускает привнесение в сюжет толики вымысла. В рассказе ничего не сказано о претензии романа на документальность, поэтому такие малозначительные детали как разница в возрасте персонажей, их имена и проч. могут быть искажены в художественном произведении. Помимо этого, по логике рассказчика «реальный» автор романа, Сергей Солнцев также оказывается протагонистом своего собственного текста.

Так, согласно предложенной выше классификации текстов в текстах, «чужой» вымышленный текст объявляется в набоковском рассказе одновременно «своим» реальным и «чужим» – реальным, но вместе с тем снабжённым множеством фиктивных деталей (что вызывает негодование рассказчика), то есть, снова «чужим» фикциональным текстом. Любопытно несоответствие жанров «текста-1» и «текста-2» в набоковском рассказе. «Текст в тексте» как роман в рассказе – весьма своеобразная конструкция, и Набоков реализовывает её посредством введения в текст рассказчика-протагониста. Несмотря на то, что текст романа Сергея Солнцева фактически не предъявлен читателю, он заявлен в рассказе как существующий, и рассказчик даёт читателю его отрывочные характеристики<sup>31</sup>.

### 3.5. «АВТОР» КАК СОЧИНТЕЛЬ ТЕКСТА ЖИЗНИ

««НРЗБ»» Сергея Гандлевского представляет собой своего рода метароман. Структура его гетерогенна: встречаются вставные стихотворения, сцена допроса, выстроенная в форме драматического произведения, ремарки к «китайской тетради» поэта Чиграшова, названной позднее «любопытным человеческим документом» (Гандлевский 2007: 157), многочисленные

---

<sup>31</sup> Так мы узнаём, например, что Сергей Солнцев имеет «Пристрастие к выражениям, как „время шло“ или „зябка куталась в мамин платок“», делает «...» сноски с переводом всех известных французских словечек» (Набоков 2006: 620).

аллюзии<sup>32</sup> на тексты Чехова, Пушкина, Державина, Ходасевича, Набокова, Дюма-отца, Мандельштама, Маяковского и проч. Текст изобилует интертекстуальными вкраплениями: отсылка к античной легенде о юноше, укравшем лисёнка (у Гандлевского это котёнок, царапающий грудь), упоминания общеизвестных реалий. Чаще всего эти упоминания – косвенные, Гандлевский не называет конкретных лиц, а использует собирательные образы, топонимы также могут быть условными (напр., упоминается «вулкан на острове Тенерифе», что, по всей видимости, отсылает к извержению вулкана на острове Монсеррат в 1997 году)<sup>33</sup>.

Фабула и сюжет в романе не совпадают: происходившее в 1970-е годы чередуется с событиями 2000-х, но повествование при этом сохраняет чёткую, семантически оправданную структуру.

Диегетический нарратор Лев Криворотов<sup>34</sup> – второсортный поэт и филолог, исследующий творчество своего покойного приятеля Чиграшова. Прочитав дневник Чиграшова, Криворотов узнаёт историю собственного предательства.

С. Гандлевский, если отчасти и может считаться сниженным прототипом Криворотова (имеются в виду его отношения с покойным Александром Сопровским и, например, эссе, посвященное им памяти друга), то значительно более очевидна его связь с другим персонажем – «дядьк<ой> <...> с белым колченогим боксёром на поводке<sup>35</sup>». Эта автобиографическая деталь известна по предыдущему автобиографическому роману Гандлевского «Трепанация черепа»: «Белый боксер Чарли, племенной брак, внеплановая вязка, «в нём» сорок кило весу и люберецкая силища» (Гандлевский 2007: 7). На автобиографизм как одну из основных характеристик романа указывал В. Губайловский: «Эта отсылающая к реальным литературным событиям линия в „<НРЗБ>“ – хотя и не главная, но отчетливая. Герои хотели назвать свой

---

<sup>32</sup> Аллюзии в тексте Гандлевского подробно исследовал А. Сковрцов в монографии «Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции» (см. Сковрцов 2013).

<sup>33</sup> Этой и некоторыми другими литературоведческими находками в данной главе мы обязаны Г.М. Утгофу, прочитавшему спецкурс по роману «<НРЗБ>» в Таллиннском университете в 2012/13 уч. году.

<sup>34</sup> Фамилия «Криворотов», в совокупности с именем его возлюбленной – Анны, очевидно, рифмуются с персонажами чеховского рассказа «Анна на шее»: «Пять лет назад, когда Косоротов получил орден святыя Анны второй степени и пришел благодарить, то его сиятельство выразился так: „Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее“. А надо сказать, что в то время к Косоротову только что вернулась его жена, особа сварливая и легкомысленная, которую звали Анной» (Чехов 1977: 162).

<sup>35</sup> Ср.: «Ближе к концу романа Лев Васильевич попадает вечером в район Пушкинской площади и среди других ее обитателей видит, как *“дядька моих лет прошеествовал мимо прогулочным шагом с белым колченогим боксером на поводке”*. Герой видит автора, но не узнает его, а вот я узнаю» (Костюков 2002: интернет-документ). Об этом пассаже Гандлевского упоминал и А. Сковрцов, указывая, что автор появляется на страницах романа как «проходной персонаж, „статист“, которого в финале видит на Тверской Криворотов» (Сковрцов 2013: 141).

альманах „Московское время“, но „наименование уже занято даровитой пьянью во главе с Сопровским“. Гандлевский входил в „Московское время“, а стало быть, и в эту „даровитую пьянь“. Прямые параллели со стихами и „Трепанацией черепа“ (можно вспомнить эпизод с дуэлью, который выглядит в романе почти автоцитатой), написанной именно в жанре литературных мемуаров, еще более подчеркивают эту линию романа» (Губайловский 2002: интернет-документ).

В сущности «<НРЗБ>» это роман о литературе, о стихотворчестве, о взаимодействии читателя с текстом. Здесь действуют два сконструированных поэта: второсортный, как уже сказано, Криворотов и гений Чиграшов. О гениальности Чиграшова мы знаем со слов Криворотова, но Криворотов изображен как в большой мере ненадёжный повествователь. В доказательство высокой пробы стихов Чиграшова следовало бы предъявить читателю тексты<sup>36</sup> (подобно тому, как это делает, например, В. Набоков в романе «Дар»), однако Гандлевский реализует эту необходимость по-своему. «Текст в тексте» подан то напрямую, то косвенно. Так, повествователь цитирует некоторые тексты литераторов «второго сорта», например, строфу из последнего, «чудесного» стихотворения Криворотова, затем последнюю строфу стихотворения, прочитанного им же в студии, приводится даже мнемонический стишок, в который Криворотов зарифмовывает номер телефона любимой девушки Ани.

Вторым «цитируемым середняком» становится Вадим Ясень, стихи которого Криворотов приводит по памяти. Однако стихи, прочитанные Аней, приводятся в пересказе: «речь в стихотворном цикле шла о незадавшейся любви...», нарратор описывает использованные Аней рифмы и банальные лексические средства, рассказывает о реакции публики. Так же, в пересказе, представлены почти повсеместно стихи Чиграшова. Во-первых, нарратор даёт общее описание его поэзии: «Автор умудрялся сплавить вниз по течению такое количество страсти, что, как правило, в предпоследней строфе образовывались нагромождения чувств, словесные торосы, приводившие к перенапряжению лирического начала, и, наконец, препятствие уступало набору речи, и она вырывалась на волю, вызывая головокружение свободы и внезапное облегчение» (Гандлевский 2007: 179). Во-вторых, пересказано содержание двух стихотворений Чиграшова – описаны его рифмы, уделено внимание даже шрифту, которым набраны стихи. Тем не менее, самих текстов гениальных чиграшовских стихов в «<НРЗБ>» почти нет, так что текст романа выполняет служебную функцию – описывает настоящую, гениальную, как нам сказано, поэзию. Гениальность подтверждается восторженными реакциями Криворотова: рассказчик сообщает, что у Чиграшова «было в рукописи стихотворение, к которому Криворотов возвращался по несколько раз на дню чуть ли не украдкой от самого себя», – «бесспорный шедевр»

---

<sup>36</sup> См. также размышления по поводу непредъявленных текстов Чиграшова у Губайловского (Губайловский 2002: интернет-документ).

(Гандлевский 2007: 180). Одно позднее стихотворение Чиграшова Криворотов всё же цитирует полностью, однако презентует его как вовсе не гениальное: «Да и не шедевр эти одиннадцать местами совершенно нечитабельных строчек, хотя распознать Льва по когтям удаётся, если сощуриться <...>. Войти второй раз в реку молодости Чиграшову не удалось. Или так: войти-то он, может, и вошёл, но и лирический порох подмочил <...>» (Гандлевский 2007: 230). Само собой разумеется, что по этому минимизированному тексту составить впечатление о поэзии великого Чиграшова невозможно.

В сознании Криворотова сочинения старшего приятеля, да и сама его фигура настолько тесно сплетаются с его собственной жизнью, что становятся своего рода новой реальностью. Однако восторженной реакции Криворотова недостаточно, чтобы убедить читателя в гениальности непредъявленных читателю стихов, и для вящей убедительности ему приоткрывают доступ на творческую «кухню». Криворотов, вполне довольный одним из своих литературных творений, уточняет, что оное стихотворение – это «совместное, если честно, с классиком производство»: некогда он прочёл свое сочинение Чиграшову, который стихи похвалил, однако остался категорически недоволен концовкой. После недолгих препирательств Чиграшов предложил свой вариант финала, в корне меняющий смысл стихотворения: у Криворотова последние строки были обращены к «любим<ой>»: «И танго в знойном небе Аргентины / Не помещается и входит в дверь.../ И всё это, любимая, поверь, – / Поэзии моей первопричина» (Гандлевский 2007: 236). Чиграшов же переиначивает интонацию на ироническую: «Всё это, досмотрев до середины, я скатываю в трубочку теперь...» (Гандлевский 2007: 237). И хотя с новой концовкой стихотворение «Когда в два ночи жизнь назад на Юге» становится текстом уже не только Криворотова, но и Чиграшова, тем не менее, в новом варианте оно продолжает существовать закреплённым за Криворотовым и входит в его тоненькую «книжиц<у> стихов».

По сути, в «<НРЗБ>» стихи Чиграшова, не цитируемые и, тем не менее, высоко оцениваемые, представляют собой симулякр. Это приводит к созданию оригинальной конструкции: формально структуры «текст в тексте» нет, хотя на уровне семантики мы постоянно продолжаем говорить о тексте в тексте.

Гандлевский метафорически обыгрывает эту ситуацию в эпизоде, где Криворотов хочет избавиться от дневника Чиграшова: его текст можно уничтожить, но в сознании Криворотова он все равно уже существует<sup>37</sup>. Это

---

<sup>37</sup> Этот момент в романе синонимичен булгаковской формуле «рукописи не горят», задолго до которой писатель в «Записках на манжетах» описывал желание уничтожить написанную им в соавторстве пьесу на местном владикавказском материале: «Через семь дней трехактная пьеса была готова. Когда я перечитал ее у себя, в нетопленной комнате, ночью, я, не стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности – это было нечто совершенно особенное, потрясающее! <...> Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной чудесной ясностью, сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя

балансирование на грани бытия – небытия рифмуется с моментом, когда Криворотов узнаёт о смерти Ани: «все эти восемьдесят три дня я жил в пустоту, ибо целая вереница лет <...> учитывала её *заочное* присутствие» (Гандлевский 2007: 219). То есть Аня уже не существует, но для Криворотова, не ведавшего о ее кончине, в течение 83 дней, минувших со дня ее смерти, она была. Эта лакуна, пустота, образовавшаяся там, где должна быть Аня, для Криворотова имеет особое значение. Он заключает: «горю моему, как некогда и любви, отказано во взаимности, во вдовстве. Я сбоку припёка, *меня почти нет*» <курсив мой.– О.М.> (Гандлевский 2007: 221). То есть самого Криворотова нет тогда, когда он знает, что нет Ани. Таким образом, сознание становится здесь главным условием бытия–небытия, как и в случае мысли о возможности/невозможности уничтожить дневник Чиграшова.

Семантическая наполненность мотива отсутствия подчеркнута Криворотовым в его отзыве на очередное стихотворение Чиграшова: «Именно гибельным *отсутствием* возлюбленной и объяснялось раздолье чёрному с желтизной<sup>38</sup> свету в этих строфах, и *пустота* хватала воздух ртом» <курсив мой.– О.М.> (Гандлевский 2007: 182). То есть, здесь Гандлевский актуализирует семантику пустоты, которая потенциально заполнена тем, что не существует. Ключевая частица «не» – одна из наиболее часто употребляемых в речи Криворотова. Он с горестью перечисляет, чего они с Аней *не* сделали и, апеллируя к блокацветаевской невестре<sup>39</sup>, иронизирует: «Целлюлозно-бумажные комбинаты страны могут не поспеть за моими запросами, возмись я скрупулёзно на письме перечислять, чего мы с Аней не – Цветаеву заткну за пояс» (Гандлевский 2007: 221). Вероятно, обращения к литературными предшественникам в этом эпизоде у Криворотова неслучайны – его одолевает поэтическое чувство, что доказывает и ритмизованная фраза «и *пустота* хватала воздух ртом».

Подводя итоги несостоявшейся любви, Криворотов заключает: «От любви нашей не осталось и пятнышка на простыне. *Ни-че-го* ровным счётом. Разве что привкус поцелуя, тень стародавнего осязания, запечатлённую краями губ, умеет подновлять моя вышколенная память» (Гандлевский 2007: 222). Соответственно, тот же «привкус» остается и от текстов Чиграшова, хотя у нас и нет «вещественных доказательств» их существования. Таким образом, можно говорить о том, что создается прецедент, особое использование приема

---

уничтожить! Порвать, сжечь... От людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!..» (Булгаков 1992, 1: 488).

<sup>38</sup> Мотив «гибельности» и «чёрный с желтизной свет», очевидно, перекликаются со стихотворением Осипа Мандельштама «Ленинград»: «Ты вернулся сюда, так глотай же скорей/ Рыбий жир ленинградских речных фонарей./ Узнавай же скорее декабрьский денек./ Где к зловещему дегтю подмешан желток» (Мандельштам 1991, 1: 158).

<sup>39</sup> См., к примеру, стихотворение «У меня в Москве – купола горят»: «Но моя река – да с твоей рекой,/ Но моя рука – да с твоей рукой/ Не сойдутся. Радость моя, доколь/ Не догонит заря – зари» (Цветаева 1994-1995: 291) или хрестоматийное «Мне нравится, что вы больны не мной <...>» (Цветаева 1994-1995: 237).

«текст в тексте» – эфемерный текст в реальном тексте, ощущаемый как возможный, реальный, потенциальный.

Симулятивность «гениальных текстов» Чиграшова в каком-то смысле синонимична пророческой фотографии, подаренной Ариной Криворотову. Фотография эта – тоже своего рода симулякр реальности, на ней Криворотов, в результате случайного наложения кадров, оказался изображённым поверх дома, в котором родилась Арина, а на момент съёмки там проживал Чиграшов – предшественник Криворотова и в поэтическом, и в любовном плане.

Гандлевский непрестанно ведёт игру на границах прагматики текста, включая в него, к примеру, биографию Чиграшова – вставное повествование, которое подготовлено для тома «Библиотеки поэта», составленного Криворотовым. Главный же текст в тексте романа «НРЗБ», как нам представляется, это жизнетворчество поэта Чиграшова, его по-настоящему гениальный, ненаписанный, но разыгранный в жизненном пространстве как по нотам замысел. Неспроста в этот период, как сказано в романе, Чиграшов практически перестаёт творить<sup>40</sup>.

Сестра Чиграшова, обнаружив в китайской тетради «троекратно подчёркнутое – „Роман или повесть“», решила, что это набросок романа. В реальности же это были дневниковые записи, в которых, среди прочего, Чиграшов

---

<sup>40</sup> Мотив текста жизни как единственного реализовавшегося у писателя текста актуализуется также в повести Владимира Маканина «Удавшийся рассказ о любви». Её герой – Игорь Ильич Тартасов, немолодой и не очень удачливый писатель. По ходу повести неоднократно упоминаются его тексты, большинство из которых так и не прошли цензуру, а потому не были напечатаны, или же цензура вымарала из них лучшие отрывки. Впрочем, даже увидевшие свет тексты остались в далёком прошлом, и помнит о них разве что только давняя подруга Тартасова – Лариса Игоревна. Тексты эти читателю не предъявлены, встречаются лишь краткие упоминания о них имперсонализованного нарратора. Так, у Ларисы Игоревны хранится в ящике стола рукопись, и она указывает на любимые страницы в ней. Сам Тартасов даёт высокую оценку собственной книге: «Хорош текст, ей-ей хорош!» (Маканин 2003: 335), уже самым введением в оценочную фразу междометия отсылая к общеизвестной самооценке Пушкина, завершившего «Бориса Годунова», что, разумеется, не может не вызвать комического эффекта.

В повести наблюдается двойная фокализация: с позиции Тартасова и с позиции Ларисы Игоревны. Тартасов предстаёт перед читателем в качестве писателя-неудачника. Все его литературные успехи остались в прошлом, да и те весьма сомнительны. Как он заявляет в начале повести в ответ на намёк Ларисы Игоревны о том, что она всю жизнь его любила, «удавшийся рассказ о большой любви – большая редкость! <...> мог бы получиться <...>, <н>о литература умирает... Увы!» (Маканин 2003: 307). То есть, с позиции Тартасова их с Ларисой Игоревной рассказ о любви не удался. Однако если сфокусироваться на позиции Ларисы Игоревны, то вся эта история – это её ненаписанный «удавшийся рассказ о любви»: рассказ о женщине, всю жизнь любившей Тартасова, жертвующей ради него своим благополучием и комфортом. Так же как в давние годы, она, работая в цензурном комитете, рисковала, одобряя к печати повести Тартасова, Лариса Игоревна идёт на жертвы ради него и теперь, соглашаясь на интимную связь со старым коллегой, который согласился взамен дать Тартасову работу на телевидении.

сформулировал свою конечную цель и творческую стратегию: «Выдумать себе какую-нибудь компанию людей, круг, чтобы была забота, – и уже распорядиться ими по-свойски <...>. Завести волчок, чтобы жужжал ещё какое-то время, после того, как кончится мой завод – превзойти самого себя» (Гандлевский 2007: 225) – именно этот замысел удался Чиграшову. История встречи Чиграшова с Криворотовым и прочими литераторами студии, которым выпадает задача продлить его существование после смерти; его тайный роман с Аней, напоминавшей ему прежнюю любовь, – и стали его настоящим гениальным творением, «текстом-2» в тексте романа ««НРЗБ»». Замысел Чиграшова сработал: уже после его смерти, когда Криворотову попадает в руки дневник, «волчок <продолжает> жужжать» и Криворотову открывается новый, гениальный «текст».

Чиграшов, таким образом, выступает в роли автора-демиурга. Однако повествователь не спешит возлагать на него всю ответственность за происходящее – не последнее место отведено в романе мотиву судьбы, зловещего рока. Цепь роковых событий берёт начало с того, что Арина дарит Криворотову одновременно револьвер и папку со стихами Чиграшова. Внимательный читатель усмотрит здесь выразительную подсказку: символически знакомство Льва со стихами Чиграшова означает, что отныне он вооружен. Далее мистическая связь Криворотова и Чиграшова подчёркивается в эпизоде, где описывается стихотворение: «в ямбические, ноющие, как ушиб, причитания отверженного любовника каким-то чудом, как всё у Чиграшова, был вплетён телефонный номер подруги» (Гандлевский 2007: 188). Этот сюжет повторяет эпизод прощания Льва с Аней, когда подобным же образом мнемонический стишок с номером телефона Ани сочиняет Криворотов.

Ещё одним совпадением является пророческое стихотворение Чиграшова, в котором поэт «вступал в деловые переговоры со Всевышним. Суть торга сводилась к тому, что лирический герой давал согласие на повторную библейскую операцию на грудной клетке при условии, что в результате хирургического вмешательства обзаведётся новой спутницей, *не отличимой от утраченной*» <курсив мой.– О.М.> (Гандлевский 2007: 188). Именно это произошло у него с Аней, и позднее Чиграшов удовлетворится только мистическим объяснением: «ровно на этом месте даёт о себе знать *загадочный изъянец пространства*, аномалия, говоря по-научному. И время ведёт себя, как тупая игла на заезженной пластинке, – срывается на повтор <...>. Сейчас мне почудилось, что такая же прелестная гостья, *вылитая вы*, уже переступала порог моей квартиры» (Гандлевский 2007: 199) – говорит Чиграшов Ане. Криворотов, не зная его рассуждений, по сути, эхом вторит ему, также призывая в помощь пространство и время: «Такая Аня случается один-единственный раз в миллионы лет. И в придачу требуется шальное везение, чтобы время наобум, но точь-в-точь вделось в пространство, и первозданная совпала со Львом Криворотовым, которому только такая и

нужна! Вероятность подобного совпадения исчезающе мала, ибо промах на йоту мимо игольного ушка окунает сопротивляющееся воображение за шиворот в доисторическую пустоту и темноту <...>» (Гандлевский 2007: 238).

Для Криворотова, предпочитающего симметрию во всём, идеальной геометрической фигурой, вероятно, является равнобедренный треугольник. С помощью именно этой фигуры можно графически выразить систему взаимоотношений Криворотова, Чиграшова и Ани. Чиграшов и Аня – две любви жизни Криворотова, они для него примерно равноценны, рассказчик даже сравнивает душевные состояния героя после встреч с ними обоими: «После встреч с Чиграшовым, как и после свиданий с Аней, молодого человека бросало то в жар, то в холод: радость чередовалась с обидами в порядке почти шахматном» (Гандлевский 2007: 198-199). Однако, как ни пытался Лев сохранить симметрию и подружить Учителя с возлюбленной, фигура эта в данном случае оказалась неустойчивой: от треугольника постоянно откалывались углы, три его вершины, по законам арифметики, не делились без остатка пополам. Метафорически Криворотов обыгрывает это положение в драматичном эпизоде, рассказывая, как ждал Аню у памятника в тот момент, когда она обнаружила Чиграшова мёртвым. Собственно, тогда-то ситуация и решилась сама собой, треугольник распался, так и не сформировав пару. Криворотов размышляет: «Жаль, наш брат, литератор, не волен живописать два одновременных события зараз <...> Но можно вообразить два экрана или один, поделённый надвое. Скажем, на левой части полотна – крупным планом Чиграшов в своей комнате, на правой – я, Лёвушка-лапушка, поспешаю к монументу» (Гандлевский 2007: 178). Позднее Криворотов, не без доли иронии, подробно пересказывает эти события, представив историю в виде задачи, где «Дано 13 сентября 197... года, 16:45, время московское. Из пункта А в пункт В, где ждёт её не дожждётся один незадачливый обожатель и незадавшийся поэт, следует со стороны Покровского бульвара прелестная девушка мальчикового телосложения» (Гандлевский 2007: 233). Параллельное изложение событий того дня трудноосуществимо, поэтому повествование и здесь даётся с разных позиций: Ани, решившей зачем-то зайти к Чиграшову перед встречей с Лёвой, Льва, ожидающего Аню и, наконец соседки Чиграшова, освободившейся в тот день со службы раньше обычного.

Стоит принять во внимание заметку Лотмана о том, что «Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию „текстов в текстах“ и образующий сложное переплетение текстов. Поскольку само слово „текст“ включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию „текст“ его исходное значение» (Лотман 2005: 436). «Культура» в романе «НРЗБ» являет собой, прежде всего, литературное поле. Действующие лица романа – сплошь литераторы, филологи и т.п. – одним словом, составляющие поля литературы. Отсюда в тексте романа и множественные интертекстуальные вкрапления. Чаще всего

они не несут дополнительной смысловой нагрузки, а всего лишь иллюстрируют жизнь литератора или же литературоведа, в культурной памяти которого непременно присутствуют строки из Чехова, Пушкина, Державина, Ходасевича, Набокова, Мандельштама, Маяковского и др.

Таким образом, в «НРЗБ» выявляется метатекстовый пласт, представленный в качестве литературоведческого дискурса – описания гениальных стихов Чиграшова<sup>41</sup>. Как сказано выше, формально структура «текст в тексте» в «НРЗБ» сведена к почти полному её отсутствию, но на семантическом уровне «текст-2» (то есть стихи Чиграшова) заявлен как существующий и получает характеристику «гениального», как если бы он был реальным. То есть, фикциональный «чужой» текст в «<НРЗБ>» является симуляком. Кроме того, если учесть тот факт, что единственное процитированное Криворотовым стихотворение Чиграшова он расценивает как «не шедевр» и происходит это уже после того, как Криворотов «развенчал» для себя Чиграшова, можно сделать вывод о том, что гениальность Чиграшова – это вопрос субъективного восприятия рассказчиком-протагонистом Чиграшова: его личности и творчества. Помимо того, как уже было сказано, на уровне семантики в тексте романа можно выделить ещё один текст – «текст жизни» Чиграшова, который не был заявлен как существующий и с которым рассказчик не был знаком. В формате настоящего исследования это реальный «чужой» текст внутри романа и фикциональный «чужой» текст в действительности, поскольку истинный автор текста жизни Чиграшова – конкретный автор «НРЗБ», Сергей Гандлевский. Кроме того наблюдается любопытный прецедент: Лев Криворотов, он же «автор» «текста-1» в романе, не просто является диегетическим нарратором повествования, но одновременно становится протагонистом «текста-2» и одним из персонажей, «марионеток» автора-демиурга Чиграшова. Чиграшов же, напротив, выступая в роли протагониста в повествовании Криворотова, в итоге становится по отношению к нему автором и «кукловодом».

### 3.6. «АВТОР» КАК СОСТАВИТЕЛЬ И КОМПИЛЯТОР ТЕКСТА

В отношении фигуры автора показательна книга А. Битова «Предположение жить. 1836», представляющая собой некий интегральный текст, в основу которого положены пушкинские произведения. Это история жизни Пушкина, рассказанная в виде последовательности его текстов за 1836-й, последний полный год творчества поэта, – писем, дневников, поэзии, прозы, критики. Битов в данном случае действует парадоксально, как бы реализуя известную пушкинскую максиму: «Слова поэта суть уже дела его»: согласно Битову, тексты Пушкина – это, в определённом смысле, и есть сам Пушкин. Собрать

---

<sup>41</sup> Как отметила М. Хатямова, «„Текст о тексте“, или метатекст, предполагающий изображение самого процесса письма и его комментирования, является самым убедительным способом саморефлексии прозы» (Хатямова 2008: 160).

все существующие тексты Пушкина воедино – огромная работа, и Битов берёт на себя её часть: собирает все пушкинские тексты за один, знаковый, 1836 год, определяет их в чёткий временной ряд и выдаёт результат за цельный пушкинский текст, который, по сути, можно озаглавить «Пушкин. 1836». В рамках нашей работы этот пушкинский текст должен рассматриваться как «текст-2» по отношению к битовской книге. Отмыкает книгу вступительная статья, являющаяся рассуждениями Битова, своего рода эссе о Пушкине.

Для своей книги Битов, как уже было сказано, выбирает всего один, 1836, год. Однако в текст включены также материалы начала 1837-го года, вплоть до самой смерти поэта. Помимо стихов, прозы, статей для журнала «Современник» и литературных переводов, в том включены письма с их черновыми редакциями, рисунки поэта, долговые расписки и прочие документы, «расположенные в хронологической последовательности, день за днём» (Битов 1999: 6). Как сообщает автор во вступительной статье, «пафос» книги продиктован «желание<м> опровергнуть достаточно распространённую точку зрения о завершённости пути поэта, а оттого и как бы естественности его гибели. <...> Пушкин сделал ВСЁ. Всё – потому что погиб и больше ничего не мог сделать? Или потому и погиб, что всё уже сделал?» (Битов 1999: 7, 21).

В сущности, в книге А. Битова получила воплощение идея Р. Барта о том, что жизнь может быть прочитана как текст<sup>42</sup>. Битов отмечает, что «<Н>и одного нашего писателя не воспринимаем мы до такой степени вместе с его жизнью <...> мы вбираем каждый известный и становящийся известным про него факт точно так, как и каждое его слово» (Битов 1999: 14). По словам автора, «именно *непоследовательность* стихов, писем и прозы, относящихся к последнему году жизни поэта <...> позволила восхититься *целостностью* ВСЕГО Пушкина» (Битов 1999: 7). На эту целостность Битов неоднократно

---

<sup>42</sup> «The author himself - that somewhat decrepit deity of the old criticism - can or could some day become a text like any other: he has only to avoid making his person the subject, the impulse, the origin, the authority, the Father, whence his work would proceed, by a channel of expression; he has only to see himself as a being on paper and his life as a bio-graphy) (in the etymological sense of the word), a writing without referent, substance of a connection and not of a filiation: the critical undertaking (if we can still speak of criticism) will then consist in returning the documentary figure of the author into a novelistic, irretrievable, irresponsible figure, caught up in the plural of its own text: a task whose adventure has already been recounted, not by critics, but by authors themselves, a Proust, a Jean Genet» («Сам автор – дряхлое божество старой критики может или мог однажды стать текстом, как любой другой: он только должен избегать становления объектом, импульсом, источником, властью, Создателем, чтобы его работа продолжалась через канал выражения; он только должен видеть себя как существо на бумаге и свою жизнь - как био-графию (в этимологическом понимании слова). Письмо без референта, материя связи и не происхождения: критическое предприятие (если мы всё ещё можем говорить о критике) будет тогда заключаться в возвращении документальной фигуры автора в романную, необратимую ненадёжную фигуру, пойманную во множественности своих собственных текстов: задача, опыт которой уже подробно изложен, не критиками, а самими авторами: Прустом, Женеттом») (Barthes 1974: 211-212).

указывает на протяжении всего текста: «в раннем Пушкине мы легко найдем все мотивы и даже целые „блоки“ Пушкина зрелого» (Битов 1999: 17); «Судьба – единство жизни и текста, так заботившая Пушкина на протяжении ВСЕЙ его жизни – свершилась»; «текст и жизнь сошлись воедино. Пересеклись. Точка. Сама жизнь его становится текстом» (Битов 1999: 104). Нарушается эта целостность, согласно Битову, только со смертью автора: «Единство жизни и текста может быть обнаружено в любой точке и снова обратиться Судьбою: заяц, мундир, Дантес... Но непоправимо его можно нарушить – лишь в самом конце. Если текст закончен, то он закончен. К нему не припишешь. Не исказит его только точка. Она ставится. Пуля. Пуговица. Это Судьба» (Битов 1999: 105).

Свой замысел Битов объясняет тем, что в поэзии «в силу естественного совпадения автора и героя цельность всего творчества как единого текста всегда воспринимается так же, как и совпадение завершённой жизни – с судьбою. А совпадение всего конечного, от А до Я, текста с судьбою, вычитывание <...> судьбы из текста и текста из судьбы – рождает ощущение вершины и иллюзию постижения» (Битов 1999: 25).

«Если говорить не только о естественности и свойственности единства всего творчества, но и о „заботливости“ поэта о ней, именно Пушкин служил этому единству с наибольшей последовательностью и даже, как теперь бы сказали, „сознательностью“» (Битов 1999: 26). На этот пассаж Битов вдохновился после того, как при анализе прекрасных строф, навсегда вычеркнутых из окончательного пушкинского текста, он пришёл к выводу: перед Пушкиным стояла некая «сверхзадача». «„Вычеркнутый Пушкин“ тоже складывается в некое единство, но – изгнанное им» (там же). Таким образом, даже «несостоявшиеся» тексты Пушкина осмысляются Битовым как часть общего пушкинского текста и тем самым обретают право на существование, становятся реальными, воплощенными. Битов уверен, что «Пушкин в жизни, в „поведении“, как бы творит пародию – не на себя, а на восприятие себя и вообще – на человеческое восприятие», в доказательство этого он под видом доксы приводит парадокс о том, что «<А>некто о Пушкине, прежде Хармса, принадлежат самому Пушкину» (Битов 1999: 30). Он полагает, что «пушкинское „поведение“, так разноречиво воспринимающееся, есть, в значительной степени, реактивное сопротивление искажению собственного образа в чужом восприятии <...>. Он пародирует любой остановившийся взгляд, всякую готовую „мерку“ <...> – стремительная, боксёрская реакция эмигранщика» (там же). Этот пассаж демонстрирует игровой характер битовской книги. Настаивая на своей позиции и защищая её подобными не вполне достоверными доводами, Битов иронизирует по поводу литературоведения в целом, страдающего натяжками и подчас иллюстрирующего самые несостоятельные теории совершенно абсурдными псевдодоказательствами.

Продолжая тему «единства всего творчества и судьбы», Битов говорит о «смонтированности» обстоятельств жизни Пушкина различными исследователями. В итоге Пушкин «получил нежелательную возможность полностью „предаться“ этим обстоятельствам, никогда до сих пор не бывшим ВСЕЙ его жизнью» (Битов 1999: 28). В попытке разяснить эти жизненные обстоятельства объекта своего исследования Битов рассматривает известное письмо Пушкина к А.О. Ишимовой как «последние оставшиеся от него строки, <...> стоящие в конце ВСЕГО ЕГО ТЕКСТА» (Битов 1999: 27). Если Жуковский, утверждавший, что письмо было написано «за час перед тем, как ему ехать стреляться», прочитывает его как «памятник удивительной силы духа» и в своём письме отцу поэта «о подробностях дуэли и смерти факту этому придаёт <...> благородное толкование», то Битов акцентирует внимание на «уникальн<ом> жанр<е> такого письма, предназначенного для прочтения и отцом, и не только отцом поэта» (там же).

В зависимости от датировки последних художественных текстов Пушкина Битов реконструирует различные варианты его душевного настроя перед кончиной: «Что ни поставь в конец, нам будет сверхзначить, подтолкнёт наш шарик непременно скатиться в единственную лунку. „Капитанская дочка“? „Письмо Чаадаеву“? „Песнь о полку...“ – разве в любом из них мало для напутствия череде поколений?» (Битов 1999: 38). Если рассматривать каждый из этих текстов как конечный, то «Капитанская дочка» – это завещание Пушкина, «От меня вечер Леила / равнодушно уходила» – показатель горестного состояния поэта, «Забыв и рошу и свободу» – автопародия (Битов 1999: 38-39). Перебирая варианты, Битов дистанцируется от самого этого вопроса и веряет цитируемые предположения некоему д’Ашу (по всей видимости, «огрызку» от слова «карандаш») – фиктивному автору одного из писем, полученных Битовым после публикации статьи о письме А.О. Ишимовой: «Может, д’Аш счёл „художественным“ любой текст, вышедший из-под пушкинского пера?» <...> Неужто письмо Геккерну имел он в виду?» (Битов 1999: 39). Письмо д’Аша<sup>43</sup> Битов цитирует полностью, мистифицирует этот текст, сообщает о письме такие подробности, как, например, наличие на конверте штемпеля Усть-Илимска<sup>44</sup>. Он оценивает письмо как агрессивное и пафосное, иронически объясняя это «повышенн<ым> согласие<м> с <его> статьею» (там же). Продолжая игру с читателем, Битов упоминает ещё об одном письме, в котором «Техник-мелиоратор, любитель-словоополкуигоревед

---

<sup>43</sup> Имя «д’Аш», по всей видимости, отсылает читателя к французскому художнику-карикатуристу Эммануилу Пуаре (1858-1909), известному под псевдонимом Caran d’Ache (вариант французской транскрипции русского слова «карандаш»). Род занятий Э. Пуаре – карикатура – придаёт повествованию Битова иронический оттенок, снижая тем самым его пафос относительно попытки разобраться с письмом д’Аша.

<sup>44</sup> Топоним Усть-Илимск, вероятно, указывает на цитатный «советский», пафосный характер персонажа. Усть-Илимск – место, где в 1960-80 гг. строили очередную великую ГЭС, этому месту была посвящена сверхпопулярная советская лирическая песня А. Пахмутовой «Письмо на Усть-Илим».

т. Бобёров из Мытищ снисходительно одобрил <его> деятельность по розыскам последнего текста, или завещания А.С. Пушкина», последним произведением которого, с точки зрения Бобёрова, бесспорно является неоконченная статья «Песнь о полку Игореве»: она-то и есть «всем нам его завещание». Кроме того, «<К>ак ученик Ивана Бунина он просчитал древнерусский памятник вдоль и поперёк по количеству как слогов, так и букв, исчислил их частоту и периодичность, открыв поразительные закономерности, доказавшие, что...» – Битов не пересказывает текст письма полностью, оставляя читателя в неведении относительно того, что именно удалось доказать Бобёрову посредством его подсчётов<sup>45</sup>. «При желании, мне не хватит здесь места привести его выкладки и выводы, но один краткий и примечательный P.S., посвящённый непосредственно А.С., я, возможно, и процитирую, но несколько позже», – заявляет Битов, продлевая, таким образом, существование фиктивного письма в своем тексте, однако, в полном соответствии с игровым характером нарратива, обещания своего так и не выполняет (Битов 1999: 36).

Таким образом, в текст «Предположения жить. 1836» Битов включает два фиктивных эпистолярных текста. Один из них, сообразно текстам, упомянутым в прежних главах данной работы, не предъявлен читателю и приводится в пересказе, другой цитируется полностью. Эти письма дают автору книги возможность иронично свести воедино разные подходы к пушкиноведению – профессиональный и обывательский, научный и псевдонаучный, а кроме того, оправдывают дальнейшие битовские разыскания последнего пушкинского текста.

В этом качестве Битов рассматривает пушкинское произведение «Последний из свойственников Иоанны д'Арк». По его мнению, «этот загадочный текст становится более объяснимым, если мы прочтём его в контексте, точнее – посреди вариантов письма Геккерну» (Битов 1999: 41). Он располагает отрывки писем и «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» на смежных страницах таким образом, чтобы можно было проследить параллели, и утверждает, что «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» – это пародия, мистификация, «опыт отчаянной литературной игры». При этом, как полагает автор, «Пушкин во многом воспользовался заготовленной им же самим впрок формой, а именно статьей „Вольтер“» (там же).

Если, утверждает Битов, «в статье „Вольтер“, писанной поначалу как бы лишь Пушкиным-журналистом, в конце прорывается ВЕСЬ Пушкин, писатель и человек <...>, то в „Последнем...“ Пушкин себя конспирирует со всей тщательностью. Конспирация здесь образует форму этой неожиданной мистификации» (Битов 1999: 47). Поворотным моментом в статье Битов

---

<sup>45</sup> Здесь явлен очередной выпад автора в сторону литературоведения: частотные словари, словари эпитетов и проч. были очень популярны в пору молодости Битова. Эти трудоемкие исследования с подсчетами обычно вызывали у писателей неприкрытую иронию.

считает цитату из Вольтера: «...боюсь быть подобну рогатым мужьям, которые силятся уверить себя в верности своих жён. Бедняжки втайне чувствуют своё горе!» (цит. по: Битов 1999: 47). По Битову, впрямую вопреки Вольтеру, оскорбившему честь великой девственницы, «за человека Пушкина заступает дворянин обедневшего и честного рода (как и Пушкин) Дюлис, а за писателя Пушкина – некий английский журналист. Так, «<В> жизни благородный сочинитель Пушкин пишет подлому аристократу Геккерну, задевшему в анонимных письмах честь и чистоту Натальи Николаевны; в литературе – в „Последнем...“ – благородный Дюлис, потомок Орлеанской девы, пишет возмущённое письмо грязному писаке Вольтеру, задевшему в пасквиле честь великой девственницы. <...> Обе переписки совпадают в том, что благородный (по своим побуждениям) вызывает оскорбителя на дуэль, и в обоих случаях вызываемый проявляет трусость и старается сделать всё, чтобы дуэль не состоялась» (Битов 1999: 41).

Автор, стремящийся к литературоведческому открытию, приходит к выводу, что статья «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» была задумана Пушкиным не как месть Геккерну, не как стремление разрешить ситуацию путём убийства или самоубийства, цель Пушкина – «восстановление чести в глазах света» (Битов 1999: 42).

Между тем в сноске Битов отмечает, что уже «готовил статью к печати», когда прочёл комментарии Эммы Герштейн к «Пёстрым заметкам», где сообщалось, что на подтекст «Последнего из свойственников Иоанны д'Арк», связанный с отношением Пушкина к Дантесу, уже указывала Ахматова. Известие это обрадовало Битова, он сообщает, что не претендовал на открытие в научном смысле и иронически заметил, что «попал в положение собственного героя <...> и усмеялся протяжённости его мести»<sup>46</sup> (Битов 1999: 51). Заявляя, что он не знал о заметке Ахматовой, Битов, скорее всего, лукавит. Возможность соотнесения «Последнего из свойственников Иоанны д'Арк» с историей отношений Пушкина и Дантеса, предложенная Ахматовой, явно была известна автору изначально. Однако он использует этот ход, чтобы в игровой форме дать отсылку к собственному роману «Пушкинский дом» и, таким образом, вернуть себе полномочия единственного и конкретного автора дальнейших выкладок и автора-демиурга в контексте всей книги «Предположение жить».

---

<sup>46</sup> Здесь автор даёт сноску на с. 278 своего романа «Пушкинский дом» (издательство Апп Арбог, 1978). Речь идёт об эпизоде, в котором Битов упрекает своего героя, литературоведа Льва Николаевича Одоевцева в том, что тот «не первый взял под сомнение отношение Пушкина к Тютчеву» и ехидно замечает: «Что он не читал статью Ю. Тынянова „Пушкин и Тютчев“, кажется нам непростительным для литературоведа» (Битов 1978: 278). То есть, Лева Одоевцев не читал Тынянова, а Битов сообщает, что не читал Ахматову. Оба они, таким образом, опаздывают со своими литературоведческими идеями и заново открывают давно известные науке явления.

Далее, в качестве возможного последнего пушкинского текста Битов обращается к конспекту «Деяний Петра великого» И. Голикова, из-за страниц которого «виднеется» Пушкин, поскольку это конспект «последн<ей> страниц<ы> жизни, последний год жизни Петра и последний его январь» (Битов 1999: 98). Битов предлагает прочесть конспект Пушкина о последних днях Петра «параллельно „конспекту“, т.е. описанию Жуковским последних дней Пушкина» (там же). Соположив эти два текста, он заключает: «Умирал ли он <Пушкин.– О.М.> на самом деле в контексте „смерти Петра“, не так и важно. Точно – что Пушкин-человек умер, как царь» (Битов 1999: 108). Этот пассаж, по нашему мнению, можно рассматривать как признание Битовым в том, что замысел его не имеет значения и притянут только ради определения смерти Пушкина как «царской».

В действительности Битову, как и всем интересовавшимся последними писаниями Пушкина, известно, что его настоящий «последний текст» – это письмо А.О. Ишимовой, а значит, перебирая варианты, Битов ведет игру ради игры. В довершение всего он приходит к выводу, что «Независимо от исхода дуэли, ТОТ Пушкин должен был умереть, ТОТ всё сделал, ТОТ сохранил цельность и непрерывность жизни, творчества и судьбы, растянув это единство и наполнив его до предела, и ТОТ же Пушкин – не мог больше», в то время как «ЭТОТ Пушкин намеревался жить, коли жизнь ему будет дарована» (Битов 1999: 33). То есть по Битову, Пушкин мечтал о другой жизни, и ««м»ежду жадной жить и готовностью к смерти здесь нет противоречия; в правильной жизни его и не должно наблюдаться» (там же). В контексте вышесказанного Битов полагает, что «письмо Ишимовой <...> играет роль *приметы*, <Пушкиным> изобретённой: он пишет его так, что он *вернётся*» (Битов 1999: 33). «Чем больше я не могу понять, зачем же он написал эту внезапную редакционную записку в конце пути, тем больше осознаю, что сам Пушкин отнюдь не склонен был превратить своё творчество в замкнутую систему, что перед лицом Судьбы он оставил свой контур разомкнутым, прекрасно осознавая, что делает» (Битов 1999: 34).

Таким образом, в книге Битова актуализуется проблема текст-контекст. Рассматривая один за другим тексты Пушкина в контексте жизни (и смерти) поэта, Битов усматривает в них принципиально новые, немыслимые без предлагаемого контекста значения. Нередко он обращается к проблеме формы публикации пушкинских текстов, причем именно их последовательность играет здесь, на его взгляд, важнейшую роль: «По-прежнему остаются желанными прожекты факсимильных прижизненных изданий, или изданий отдельных его тетрадей с сохранением черновой последовательности, или – мечта! – попытка хронологической последовательности текстов стихов, прозы, писем» (Битов 1999: 20). Несмотря на то, что «<Д>авно сложился Пушкин по жанрам: тома стихов, том поэм и сказок, „Евгений Онегин“ прогуливается между поэзией и драмой, том прозы, том критики, том истории, том писем», Битов настаивает на том, что Пушкин «до сих пор НЕ

ИЗДАН», пока нет целокупной публикации его сочинений (Битов 1999: 20). «Девяносто лет просуществовало его последнее произведение без тени сомнения в его реферативной основе. Да и после доказательства его полной выдуманности оно продолжает до сих пор входить в том критики, никакого отношения, кроме пародийного, к ней не имея», – пишет Битов о мистифицированной Пушкиным статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» (Битов 1999: 50). То есть, для Битова важен не факт публикации, а то, что статья включена именно в том критики, хотя по сути, как ему представляется, удалось доказать ее жанровую принадлежность к блоку художественных текстов.

Говоря о «тексте в тексте», следует отметить, что формально бóльшую часть книги Битова составляют «чужие тексты», то есть тексты Пушкина. Он ставит перед собой авторскую задачу интерпретировать пушкинские тексты и, в соответствии с интерпретацией, установить хронологию тех из них, точная датировка которых неизвестна: «усилие хронометрировать ВСЕ его тексты неизбежно влечет за собой вольность, выдающую пристрастия составителя, за что он и несет один полную ответственность <...> Что закончено и что не закончено, что датировано и что не датировано, что первостепенно, а что не так уж первостепенно <...>, – всё это (до сих пор) даёт свободу составителю: что в начало, что в конец, что в приложение...» (Битов 1999: 8, 19).

Сводя все пушкинские тексты за указанный период в одну книгу, Битов очевидным образом ставит их в один ряд, уравнивая между собой стихи и прозу, письма, документы и прочие разнородные материалы. Для нас важно, что документ и эго-документ уравниваются им с фикциональным текстом. В результате он конституирует синтетический, не существующий пушкинский текст, и как следствие этого, тексты Пушкина, включенные Битовым в «Предположение жить. 1836», становятся уже не столько частью пушкинского текста, сколько частью текста самого Андрея Битова. Свою стратегию он объясняет следующим образом: «Как хороша любая книга „Пушкин“! Пусть школьная, пусть областная, пусть Бог весть по какому принципу избранная! Глядишь, какое-то стихотворение, которое ты раньше просматривал и почти не замечал, вдруг передвинулось и выглянуло – и опять ты чего-то в своём Пушкине не знал... По-разному собранный Пушкин – это опять новый Пушкин, потому что опять тот же» (Битов 1999: 20). Битов предполагает, что Пушкин, не оставив потомкам ни завещания, ни предсмертного стихотворения, ни плана полного собрания сочинений, «сделал всё и предоставил нам *свободу*» (Битов 1999: 19). Этой гипотетической свободой и воспользовался Битов, сложив тексты Пушкина, как конструктор, воедино. В связи с этим он отмечает, что «Пушкин (книга «Пушкин», которую мы держим в руках) до сих пор во многом зависит от воли редактора и составителя» (там же). Помимо «воли составителя», на которой Битов неоднократно акцентирует внимание, здесь примечательна игра с антропонимом «Пушкин»: Битов вначале намеренно не ставит кавычки,

чтобы в очередной раз предложить читателю прочесть как книгу, то есть как текст, самого Пушкина.

Таким образом, согласно классификации, предложенной нами в главе введения, Битов использует реальные «чужие» тексты, тексты Пушкина, и преобразует их в фикциональный «свой» текст, поскольку подобный пушкинский текст в действительности не существует. Примечательно, что роль автора книги «Предположение жить» состоит не в написании нового текста, он манифестирует свое выступление как составитель и компилятор пушкинских текстов. Нарративная игра Битова с введением мистифицированных писем от д'Аша и Бобёрова, его отсылка к собственному роману «Пушкинский дом», демонстративная игра в поиски последнего пушкинского текста и проч. – всё это свидетельствует о том, что мы имеем дело не с конкретным автором – Андреем Битовым, а с его фигурой, с абстрактным автором в тексте.

### 3.7. МУЛЬТИПЛИЦИРОВАННЫЙ АВТОР

*«Вычитание зайца» Андрея Битова* – книга, состоящая из нескольких частей, написанных в разных жанрах: авторская исповедь, поэма и комментарий к ней, литературоведческое эссе, повесть и комментарий к ней, документальная драма и «Проект Пушкинского лексикона». Все они посвящены Пушкину, причем сюжетная линия каждой из частей выстраивается на одной и той же легендарной истории о том, как в декабре 1825 года, после побега из Михайловской ссылки, Пушкин накануне восстания декабристов отправляется в Петербург, однако дорогу ему перебегают заяц, и известный своей суеверностью поэт поворачивает назад. При этом каждая глава книги представляет собой отдельный самодостаточный текст.

Первая часть – «Исповедь графомана» – построена как повествование от лица абстрактного автора. Рассказчик, отождествленный с автором, Андреем Битовым, начинает с признания: «Автор (в данном случае именно я) с самых первых своих нетвердых шагов в прозе твердо себе заявил, что стихов не будет писать никогда и про великих людей не будет писать никогда <...> Но через двенадцать уже лет, правда, не автор, а его герой Лев Николаевич Одоевцев уже писал про Пушкина (самого запретного из всех великих людей), а ещё через год, окончив-таки «Пушкинский дом», опять же автор (а не Л.Н. Одоевцев) мог себя застенчиво застичь за сочинением акростиха, посвящённого одной армянской даме» (Битов 1993: 6). Таким образом, несмотря на дистанцию, которую Битов выдерживает, заслоняясь словом «автор», отсылка к роману «Пушкинский дом» демонстративно указывает на то, что автор и рассказчик в данном тексте – сам Андрей Битов.

Тем не менее, он продолжает игру с читателем, уже в заглавии указывая на непрофессионализм «автора» и, снижая тем самым горизонт читательских ожиданий, продолжает оправдывать ничтожное качество авторских стихов на

протяжении всей главы: «вошла ему откуда-то ниоткуда, с потолка скажем, звучная или показавшаяся звучной строчка» (Битов 1993: 6). Но строчку он забыл. «От отчаянья автор ухватился за первую же попавшуюся строку, конечно, никак не равноценную, той не равную, да и не о том...» (там же). «Дальше, по-прежнему не руководствуясь никаким смыслом, памятуя, что именно в этом заключён секрет поэзии<sup>47</sup> <...> дальше пошло, по-видимому, по одному лишь созвучию» (Битов 1993: 7). «Итак, у меня написалось (именно так – написалось, к чему я был не способен, но как бы экспериментально зажмурился глаза...)» (там же, с. 8). И здесь же он обнажает собственный прием, отмечая: «Дивный способ! Объявлять получающееся намеренным» (там же, с. 8).

Итак, автор пишет стихотворение о Пушкине, снабжая каждую строку обширным комментарием. Любой мотив в своем стихотворении автор соотносит с реалиями жизни Пушкина, при этом всякий раз подчеркивая, что мотив этот возник непреднамеренно – сам собою пришел сочинителю на ум, или как случайная рифма. Вторая строка в тексте – цитата из пушкинского стихотворения: «Он между нами жил». Характерна реакция на нее рассказчика: «Но это же не он, не я, то есть, написал! Это же Пушкин написал!<sup>48</sup> <...> Выходит, если я ввожу слова Пушкина, то я могу их оправдать лишь тем, что они Пушкину же и принадлежат?.. <...> Выходит, продолжая пушкинские слова, я писал уже про самого Пушкина, на что в жизни бы не посягнул даже в беллетристике, не то что в стихах!...» (Битов 1993: 7).

Нарочито простой, далекий от научного стиль изложения чередуется в «исповеди Графомана» семантически перегруженными лексическими оборотами. К примеру, такими как «Типичное испытание экстремальной ситуации со спазматическим цитированием отдалённого стереотипа» – тут же автор иронизирует по этому поводу, играя на аллюзивном для пушкинской поры понятии «палимпсест»: «кажется, я не употребил ни одного русского слова... дело в том, что я разжился у машинистки бракованной бумагой для черновиков, и на обороте у меня текст диссертации на соискание учёной степени кандидатки философских наук... видимо, тот текст проступает<sup>49</sup>» (там же, с. 9). Но на этом игры с читателем только начинаются.

---

<sup>47</sup> здесь, очевидно, кроется аллюзия на пушкинское «Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» (Пушкин 1959: 194).

<sup>48</sup> Не до конца понятно, осознает ли автор этого постмодернистского текста, интенсивно использующего «чужое слово», что в данном случае в качестве аллюзии (или коннотации) прочитывается стихотворение Дмитрия Александровича Пригова «Долина Дагестана», памятное постмодернистской игрой со стихотворением Лермонтова «Сон». В данном случае сходство усиливается за счет вечного двойничества в русской литературе, критике и литературоведении Пушкина и Лермонтова.

<sup>49</sup> «Проступающий текст» у Битова – явная аллюзия на «Поэму без героя» А. Ахматовой: «А так как мне бумаги не хватило, я на твоём пишу черновике, и вот чужое слово проступает» (Ахматова 1977: 353).

Давая толкование собственным стихам, автор объясняет очередную строку: «Получалось, что проскочив в первых трех строках три века, наш современник посещает домик поэта в Михайловском. Такой обыкновенный человек, обыватель даже, хотя, возможно, и не в плохом смысле слова, скажем, слесарь-наладчик или мастер цеха, деловой, конкретный человек <...>» (Битов 1993: 12). Вводя внезапно некоего современника автора-повествователя, неизвестно откуда возникшего слесаря-наладчика, Битов переадресует авторство графоманских стихов ему и оправдывает дурное качество стихотворения отсутствием у того должной квалификации. Необязательность этого автора-слесаря подкрепляется вводом в повествование еще одной кандидатуры на авторство: «Это мог быть некто Бобёров, такой недалёкий провинциал-пушкинолюб, и это он сейчас сочиняет свои беспомощные вирши, а не я, а я, это самое, уже не сам, а его пишу, как он сочиняет... Спасительный Бобёров! Литературный герой, спешащий на выручку погрязшему автору, – это ли не союз!» (Битов 1993: 12). Перед читателем вновь обнажение приёма, сопровождаемое объяснением, что всё это – «желание в смысле невежества оставаться в тени, спрятавшись за Бобёрова, а в смысле эрудиции выдвинуться, его заслонив» (Битов 1993: 13). Продолжая игру, автор задумался: «от чьего лица говорю <...> Так, может, я и есть и тот и тот человек, и слесарь, и эрудит?» (там же). И задаётся вопросом: «Перед кем это я за него прячусь <...>? Кому я хочу показаться? Не иначе как Александру Сергеевичу» (там же). Затем находит и «куда более опасный» ответ: «одновременно с Пушкиным я и тому Бобёрову, мастеру, может, хочу показаться, и тоже „своим“? <...> интеллигентность есть уже нечто постыдное, что нельзя или опасно показать». «Значит, это всё же я. Это моя интонация. Она пробивается сквозь мою же. *Я же и интеллигент, и эрудит, и хам, и неуч*<sup>50</sup> – всё это вместе называется естественной речью. Несобственно прямой» <курсив мой. – О.М.> (Битов 1993: 14). В. Шмид, в своей фундаментальной работе «Нарратология», обращаясь к истории исследования несобственно-прямой речи в России, ссылается, в числе прочего, на определение И.И. Ковтуновой: «это смешение авторской речи с речью того или иного персонажа, „совпадение двух речевых планов, двух речевых стихий“» (Шмид 2008: 212). Так, обнаруживая знакомство с терминологией В. Шмида, Битов словно ведет нарративный анализ собственного текста, демонстрируя осознанность каждого приёма.

Логику порождения строк в своём воображении Автор объясняет соответствиями между текстовой реальностью и реальностью собственной жизни. Но, так или иначе, он ищет соответствия между реалиями пушкинской

---

<sup>50</sup> Оппозиция маркеров с положительными и отрицательными знаками, а также четырехчленная конструкция этой фразы обнаруживает в ней реминисценцию на стихотворение Державина «Бог»: «Я царь – я раб – я червь – я бог!» (Державин 2002: 58). На уровне семантики державинское «Твое создание я, создатель! /Твоей премудрости я тварь» созвучно ситуации в битовском тексте, где и автор-современник, и техник-наладчик Бобёров являются творением своего «создателя» – А. Битова.

жизни и своей собственной (например, длинный ноготь автора, обломившийся о пишущую машинку, становится в параллель с ухоженным длинным ногтем Пушкина). Высмеиваются и ставятся под сомнение собственные строки: «у меня сходного с ним <Пушкиным> опыта не оказалось, и пришлось снова плести приблизительное про его конную прогулку, но главное, что он уже с коня и не слезал до конца сюжета» (Битов 1993: 15). Лексему «бья» <от глагола «бить»> автор оправдывает иронически: это «было моим спасением от упреков в недостатках поэтической техники. Мол, так и подразумевалось, мол, не то автопародия, не то пародия на графоманство...» (там же).

Графоман-дилетант Бобёров, в попытке сочинить стихотворение о Пушкине, оправдывает своё незнание отсутствием необходимых источников: «Можно это проследить, даже не чересчур зарываясь в источники. По письмам. Но писем под рукой нет» (Битов 1993: 18). В главе «Упущенный комментарий» автор протягивает своему протагонисту руку помощи: «Поможем Бобёрову» (Битов 1993: 106), цитирует пушкинскую переписку и проясняет «тёмные места» в тексте Бобёрова. Здесь же дана оценка Бобёрову, который, «конечно, со своими уподоблениями Пушкина – Фаусту, а зайца – гетевскому пуделю невозможен, в смысле невыносим. Это банальный вариант научной графомании, носящий название „пушкиномании“» (Битов 1993: 108).

Суть своей затеи «писать чужою рукою» А. Битов объяснил в статье «Три „Пророка“» (1976), написанной и опубликованной задолго до «Вычитания зайца» в журнале «Вопросы литературы». Научная по сути статья Битова, в контексте вышесказанного, может быть рассмотрена и в качестве художественного текста, что, впрочем, осознавал и её автор: «При желании можно счесть все данное исследование одним лишь плодом авторской фантазии. К этому есть хотя бы те основания, что сам исследователь, сочинение которого я попытаюсь изложить ниже, есть в чистом виде продукт авторского воображения. Что же тогда его мысли? В каких отношениях состоит его реальность с реальностью автора, а реальность автора – с обступившей нас реальностью? <...> В качестве героя романа он более отчётлив, чем автор сам себе в контексте жизни. Он пользуется неизмеримо большим правом на заблуждения, тут же осуждаемые неисправимым автором» (Битов 1976: 145). Битов поясняет, что автор в таком случае занят тем, что ставит эксперимент: «герой (не я!) пишет, а я излагаю своё впечатление от прочитанного, отдалённый от героя на дистанцию сегодняшнего дня и собственной жизни!» (Битов 1976: 146). Далее в статье речь идёт о Льве Одоевцеве – начинающем литературоведе, хронотоп которого относится к 60-м годам XX века, герое битовского романа «Пушкинский дом», которому и была «подарена» в романе статья «Три пророка». На этот раз Битов пересказывает статью Одоевцева «Дуэль Тютчева». В примечаниях содержится научный комментарий Битова к статье Льва Одоевцева, как если бы тот действительно существовал и выступал в

роли литературоведа. Вымышленный персонаж функционирует в поэтике Битова как реальный, писатель переадресовывает ему свой текст, рецензирует его работы, как якобы принадлежащие перу реально существующего автора и, таким образом, приписывает свой текст фиктивному автору.

Позднее рассказ о статье Лёвы вошёл в роман Битова «Пушкинский дом» – практически в неизменном виде, за некоторыми исключениями, обусловленными формой художественного повествования. Таким образом, можно говорить о том, что в случае с Битовым грань между реальным и фикциональным размывается, вернее, Битов делает вид, будто эта грань и вовсе не существует. Вымышленные тексты комментируются им как настоящие, вымышленные протагонисты получают оценку как реальные, живущие рядом люди. С точки зрения классификации текстов в текстах, приведённой в данной работе, Битов выдаёт «свои» фикциональные тексты за «чужие» реальные.

Следующая глава «Вычитания зайца» представляет собой *«пояснительную записку к проекту придорожного памятника»*. По форме она разительно отличается от первой главы книги. Автор «записки» – сам А. Битов, который напоминает, что в связи с последними днями Пушкина ему «уже приходилось размышлять о месте примет и суеверий в его жизни», и ссылается на собственный текст: «см. Статьи из романа. М., 1986, с. 228-230» (Битов 1976: 22).

Далее автор упоминает некоего корреспондента А. Бобёрова, приславшего ему «обширное изыскание о роли дат в судьбе поэта. В это послание входила и небольшая его поэма, снабженная громадным комментарием, более освещающим обстоятельства написания её, нежели сам предмет». Автор полностью приводит текст поэмы, но комментарий Бобёрова не цитирует, а лишь кратко пересказывает и дополняет собственными суждениями.

Бобёров неслучайно уже в третий раз возникает на страницах битовских текстов, причем, в мультиплицированном облике: в «Предположении жить» он предстает как техник-мелиоратор, любитель-словоополкуигоревед, затем в «Исповеди графомана» – как недалекий провинциал-пушкинолюб и, наконец, в «пояснительной записке» – в качестве корреспондента автора, наделенного к тому же его инициалами, – А. Бобёрова. Очевидно, что профессия Бобёрова и сфера его интересов в литературе условна, принципиальный же момент для Битова – представить его в качестве своего антипода, дилетантом и обывателем, далеким от науки и неспособным осуществить полноценный филологический анализ. Таким образом, Бобёров становится сквозным протагонистом Битова.

Между тем в рамках данной работы поэма Бобёрова представляет несомненный интерес. Битов полностью цитирует ее текст. Первая часть – стихотворение «Обзор лирики» – представляет собой коллаж из пушкинских стихотворений и текста письма Жуковскому. В комментарии к стихотворению

Битов последовательно перечисляет эти тексты. Пушкинские строки скомпилированы таким образом, чтобы образовать связный текст.<sup>51</sup> Бобёров разбивает пушкинские тексты по временам года – руководствуясь датировкой, и объявляет свое стихотворение «обзором лирики» Пушкина за 1825 год, однако комментатор отмечает, что «желание сделать „разлуку с Воронцовой“ сквозным мотивом лирики всего года привело к колебаниям от 1824 до 1827 года» (Битов 1993: 28). По Битову, сам Бобёров в комментарии оправдывается наличием «случайного, куцевого» сборника под рукой и, кроме того, он «вынужден прибегать к изменению пушкинской последовательности слов и даже редуцированию слогов <...>, что, конечно, недопустимо в цитировании» (там же). Таким образом, несмотря на то, что текст стихотворения полностью соткан из пушкинских строк, Бобёров создаёт на их основе новый собственный текст.

Вторая и третья часть поэмы описывают жизненные реалии Пушкина 1825 года в период «перед 14 декабря». Основной мотив поэмы – уже изложенный в первой главе «Вычитания зайца» – заяц, перебежавший дорогу Пушкину на пути из Михайловского в Петербург: «Тут заяц выбежит, и – никаких сомнений! – Михайловское – лучше поселений» (Битов 1993: 25). Завершением поэмы стало пророчество Бобёрова: «Придёт ещё пора! <...> Отыщут перекрестье тех дорог, Где заяц поспешил к тебе в сто ног, Воздвигнут обелиск...» (там же). Стоит отметить, что эта идея Бобёрова/Битова, действительно, была воплощена в жизнь: в 2000 году, накануне юбилея восстания декабристов, в Михайловском был установлен памятник зайцу, спасшему Пушкина от неминуемой гибели.

Помимо зайца, существенным звеном «Пояснительной записки» является гипотеза об уточнении датировки «Сцены из Фауста». Пересказывая комментарий Бобёрова, Битов сообщает, что предположительно «Сцена из Фауста» могла быть создана между «Борисом Годуновым» и «Графом Нулиным» и выдвигает предположение о том, что «<Р>искованные его <Пушкина> намерения любым образом поменять судьбу до написания „Годунова“ бесспорно привели бы его к участию в событиях, ибо таким образом поменять судьбу было в его власти, но ... „Годунов“ – написан, и судьба – преодолена. Пушкин – уже не тот Пушкин, что до „Годунова“: перед ним открылась мировая дорога – его судьба <...>. Когда бы ещё всего лишь заяц мог повернуть Пушкина в столь важном решении?..» (Битов 1993: 30-31). Тем самым автор пытается одновременно установить роль зайца в судьбе поэта и, вместе с тем, уточняя датировку пушкинских текстов, делает выводы о свойствах личности Пушкина на момент декабристского восстания.

---

<sup>51</sup> В этом можно вновь усмотреть аллюзию (или реминисценцию) на тексты постмодернистов, в частности, Всеволода Некрасова, составившего свое знаменитое стихотворение «Я помню чудное мгновенье...», точно так же скомпилировав пушкинские строки.

Нарративная структура «Пояснительной записки к проекту придорожного памятника» такова: один речевой поток образует полностью процитированный Битовым вставной текст протагониста – Бобёрова. Второй речевой поток – это комментарии к тексту Бобёрова, принадлежащие автору, Андрею Битову. Вместе с тем любые сомнительные и недоказуемые гипотезы доверены именно Бобёрову и изложены в форме пересказа комментария Бобёрова к собственному сочинению. Выставляя Бобёрова дилетантом и всячески критикуя его изыскания, Битов намеренно снижает ожидания читателя и снимает с себя ответственность за те или иные литературоведческие открытия. Сам же комментарий Бобёрова следует расценить как непредъявленный читателю текст в тексте «записки».

Третья глава «Вычитания зайца» – *«Заяц и мировая дорога. Учёный вариант»*. Текст этой главы не переатрибутирован по принадлежности учёным-дилетантам, графоманам и прочим протагонистам, в чьей квалификации можно было бы усомниться. На сей раз автор заметки – сам Андрей Битов. Автор как исследователь задаётся вопросом: «заяц помешал ему <Пушкину> или остановил? И сколько тут суеверия, а сколько собственного пушкинского выбора, в этом зайце?» (Битов 1993: 35).

Битов ищет мотив зайца в пушкинских текстах, приводит свидетельства современников о суеверности поэта и рассматривает различные источники сюжета о зайце, спасшем Пушкина. Так же как и в предыдущей главе, здесь предлагается «датировать „Новую сцену из Фауста“ ноябрем, непосредственно после „Годунова“» (Битов 1993: 36). И, повторяя предыдущую главу в тезисе о том, что Пушкин до написания «Годунова» намеревался любым образом поменять судьбу, Битов приходит к выводу о том, что «Перебеги заяц дорогу Пушкину в декабре 1824-го, не остановил бы он его ни от чего, не только от рискованного, но и безрассудного шага. Заяц, который перебегает дорогу в декабре 1825 года, перебегает ее уже другому Пушкину» (там же, с.37). Однако если зачин этой главы и совпадает полностью с предыдущей, то мена жанров задает другой нарратив, свойственный научному сочинению. «Ученый вариант» передает развернутый вариант позиции Битова: он осмысляет характер Пушкина через хроническую «потребность <...> побега»: если не политического – из Михайловского в Петербург, так творческого – из Петербурга в Болдино. По Битову, «<То>, что раньше вело к замыслам побега, приведёт к дуэли», поскольку «<P>ричины к дуэли порядочной не было, и вызов Пушкина показывает, что его бедное сердце давно измучилось и что ему хотелось рискнуть жизнью, чтобы разом от неё отделаться или возобновить (Битов 1993: 42).

Следующий раздел «Вычитания зайца» – повесть *«Фотография Пушкина»*, которая поначалу публиковалась отдельно от уже названных глав, как самостоятельный текст. Повествование здесь ведётся от первого лица, и очевидно, что повествователь – сам А. Битов. В повесть включён «вставной» рассказ, обрамленный повествованием автора. Он рефлексировал по поводу

сочинительства, перебирает папку со своими давними набросками рассказов. Особенность повествования в этой части книги состоит в отсутствии чётких границ между реальностью повествователя и его текстами. В очередной раз реализуя метафору «жизнь как текст», Битов (или его герой-рассказчик) демонстрирует, как сама его жизнь становится текстом: «Так я буду сидеть, <...> ленясь <...> впрячься в лямку своего чердака, поволоочь его сквозь непроходимый текст. Тут невидимая уже калитка распахнётся, обозначив своё отсутствие скрипом, и ввалится вполне видимый мужик, клонясь, как забор, на сторону <...>. Оставим его до утра в этой позе» (Битов 1993: 46-47). Скрываясь за фигурой рассказчика и автора рассказа о Пушкине, Битов не позволяет идентифицировать себя в тексте, однако рефлексии рассказчика на творческий процесс, скачкообразные переходы от реальности самого повествующего к реальности его повествования, реализуют метафору «жизнь как текст» на уровне семантики битовского рассказа.

Повествование о «заброшенных» набросках текстов обрывается на полуслове, и, с полуслова же, с нового абзаца, начинается текст «вставного» рассказа. Время действия в нем относится к 2099 году. Незадолго до трёхсотлетия со дня рождения А.С. Пушкина проводится юбилейный форум, участники которого выражают сожаление по поводу того, что Пушкин ни разу не фотографировался. Принимается единогласное решение «исправить эту ошибку времени» и, с помощью времелета, отправить потомственного пушкиниста Игоря Одоевцева «в пушкинскую эпоху с тем, чтобы иметь к юбилею подлинный увеличенный фотопортрет Александра Сергеевича, а также его голос» (Битов 1993: 55). Описывая полёт Игоря во времени, автор вклинивается в повествование, вновь размывая границы между своей реальностью и реальностью рассказа: «Великое благо, когда он пролетает в этот миг как раз над головой своего автора и что-то крикает в этой авторской голове, одаря вывернутой наизнанку, вспятой мыслью о том, что такое „и не мертв, и не чёт, и не в лоб“. „Подлинное течение времени“, – наконец догадался перевести я, а Игорь уже так давно пролетел! Пролетает над Аптекарским островом, отвоевав обратно две войны, летит где-то меж двух революций: там закладывают дом, где когда-нибудь родюсь... рождусь... родится автор. <...> Но зато я сейчас вам точно скажу, на чём не успел задержаться обалдевший взор героя, но что он точно уж видел: НАС С ВАМИ. <...> Это и есть доказательство того, что всё, что я вам говорил и говорю, ПРАВДА» (Битов 1993: 59).

Доказательство, приведённое рассказчиком, в ситуации, когда он повествует об «обратном течении времени», смешивает реальное (имя автора) и фикциональное (изображения будущего), если не иронично, то, по меньшей мере, гротескно, и в очередной раз выдаёт в нарраторе рассказчика ненадёжного. Автор вставного текста постоянно переносится из одного хронотопа в другой: из петербургского (пушкинского времени) пространства в пространство своего чердака, где он пишет свои рассказы, постоянно находя

соответствия между текстом рассказа и текстом собственной жизни: «У Игоря зашевелились волосы, когда ему САМ представился, со множеством извинений, этот милый молодой человек. У меня шевелятся и ползают листики рукописи от множества бабочек, налетевших на мой свет<sup>52</sup>» (Битов 1993: 73).

«Пушкинский текст» Битов обыгрывает таким образом, что жизнь Пушкина, его время и его Петербург приравниваются в рассказе к пушкинским текстам: «Он вышел в белую ночь. И это была та самая белая ночь. В конце Невского была „светла адмиралтейская игла“. И опять та самая» (Битов 1993: 67). Время в рассказе датируется также с помощью пушкинских текстов: «Всего три года, а как он постарел! Эти седые патлы... И эта безумная бледность, и глаза: „Вот и точная датировка: „не дай мне Бог сойти с ума...“, – ухмыльнулся Игорь“». Таким образом, заглавие пушкинского стихотворения позволяет читателю определить, что там, где находится сейчас Игорь, настал 1833 год.

Согласно сюжету, Игорю так и не удалось сфотографировать Пушкина, сколько бы раз он ни совершал скачки во времени. Не удалось ему также снабдить Пушкина упаковкой пенициллина и тем самым спасти поэту жизнь. Однако автор всё же обозначает причастность Игоря судьбе поэта: история с зайцем, реализованная по-разному в каждой из предыдущих глав книги «Вычитание зайца», на этот раз напрямую связана с Игорем: «он спугнул зайца с лежки так, что тот перебежал поэту дорогу в декабре 1825 года...» (Битов 1993: 83).

Завершается рассказ уточнением хронотопа: «И обнаруживаем себя, слава Богу, в своём, в собственном времени. НАШЕ время (мое и ваше): под утро 25 августа 1985 года». Это реальное время создания А. Битовым повести «Фотография Пушкина». Этим уточнением времени рассказчик будто возвращает читателя в реальность и заодно напоминает, что истинный автор повести, автор-демиург и конкретный автор «Вычитания зайца» – А. Битов.

Как уже было упомянуто, «Фотография Пушкина» публиковалась и прежде, отдельно от прочих текстов, составивших «Вычитание зайца». Однако, будучи включенной в книгу, повесть меняет контекст, коннотации, акцент смещается на мотив судьбы в жизни Пушкина. И Битов ещё раз задерживает на этом внимание в следующем разделе книги – в послесловии к якобы изданному немецкому переводу «Фотографии Пушкина». Здесь в очередной раз излагается сюжет о зайце и особо оговаривается, что случилось бы с поэтом, если бы он все же доехал до Петербурга и оказался в день восстания

---

<sup>52</sup> Такой немаркированный способ перехода от реальности текста рассказа к реальности повествователя роднит «Фотографию Пушкина» с рассмотренным во второй подглаве настоящего исследования романом Л. Цыпкина «Лето в Бадене». Разница лишь в том, что у Цыпкина в качестве документа использован реально существующий текст дневника А.Г. Достоевской, а у Битова вставной текст – вымышленный.

декабристов на Сенатской площади. На сей раз Битов предлагает новый подход, в рамках которого заяц вовсе не является спасителем Пушкина: «он, буде сослан, настрадался бы, но зато прожил в кругу друзей, написал бы бездну поэм <...>, не женился бы на Наталье Николаевне, не стрелялся бы с Дантесом, а вернулся бы, реабилитированный в 1856 году, крепкий как дуб, с бородою лопатой, в толпе благородных бородатых друзей» (Битов 1993: 102).

В заключение автор всё же отказывается вынести окончательное суждение по этому поводу, предоставляя право решения Судьбе: «Мы гадаем, как выгоднее, но не знаем, как лучше <...> не надо нарочно спугивать зайца с лёжки! Пусть заяц выбежит сам» (Битов 1993: 102).

В главе «*Упущенный комментарий*» Битов комментирует повесть, проясняя, какие сюжетные линии и мотивы правдивы и относятся к реальной жизни А. Пушкина. Это, к примеру, недостающая пуговица на пушкинском сюртуке, разговор с Пушкиным о Луне<sup>53</sup> и многое другое. Таким образом, Битов не только испещрил текст пушкинскими цитатами, но и вплел в повествование отрывки текста пушкинской жизни. Очевидно, что и в случае с повестью границы между сферами реального и фикционального размыты: вымышленный протагонист совершенно фантастического по своей сути произведения попадает в пушкинскую эпоху, наблюдает эпизоды реальной жизни поэта и делится с нами документальными подробностями пушкинской жизни, известными из авторитетных источников.

В «Упущенном комментарии» Битов, стремясь достигнуть положения как бы поверх барьеров постмодернизма, апеллирует к научным источникам, ссылаясь на фундаментальную работу А.В. Гуры «Символика зайца в славянском обрядовом и песенном фольклоре», проводит подлинный филологический анализ мотива зайца в русской культуре, отыскивает новую семантику этого образа. И в то же время он иронизирует по поводу научного подхода к изучаемой в книге проблеме: «Мы много раз позволяли себе некоторый яд в адрес литературной науки <...> Мы упрекаем учёного в недостаточном воображении. А в этом вдруг – нравственность и сила» (Битов 1993: 107). В качестве «подлинного учёного», «с богатым воображением», Битов называет Б.М. Эйхенбаума и далее цитирует его рассуждения по поводу замысла и внутреннего смысла «Графа Нулина», которые кажутся Эйхенбауму «несколько загадочными». Битов упрекает исследователя в недостаточной прозорливости: «Но как же он зайца-то и не приметил!.. Логический ход и впрямь не ясен, но заячий-то – очевиден!» (Битов 1993:

---

<sup>53</sup> В.В. Вересаев в книге «Пушкин в жизни» цитирует релевантные воспоминания Е.А. Драшусовой: «Пушкин за обедом сидел против меня. <...> Много толковали о мнимом открытии обитаемости луны. Пушкин доказывал нелепость этой выдумки, считал ее за дерзкий пух, каким она впоследствии и оказалась, и подшучивал над легковерием тех, которые падки принимать за наличную монету всякую отважную выдумку» (Вересаев 2012-2013: интернет-документ).

108). Таким образом, в «Вычитании зайца» насмешке подвергаются как дилетантство, так и академическая традиция.

М.Н. Липовецкий отмечал, что «осуществление философско-эстетического принципа „мир как текст“ в постмодернизме приводит к инверсии традиционной логики художественного миромоделирования» (Липовецкий 1997: 47). Постмодернистский текст, представляющий собой некую независимую художественную систему, «переносит ценностный центр искусства с результата творческого акта на сам незавершённый и незавершимый процесс творчества» (Липовецкий 1997: 77). Концепция «Мир как текст» явно соответствует художественной установке Андрея Битова: реальный мир, находящийся вне компетенции автора, и мир, им порождённый, не разделены чёткими границами и порой сливаются в единое целое. Пушкинские художественные тексты, связанные с поэтом документы, свидетельства и воспоминания современников, литературоведческие заметки и комментарии, а также сочинения вымышленных персонажей объединены Битовым в целостный текст, а значит, в мире текста равнозначны. Единство реального и фикционального, разомкнутость границ между ними, подчеркнута Битовым и в множественности, мультиплицированности авторства. Перепоручая авторство отдельных сегментов текста своим персонажам и комментируя их мистифицированные сочинения как реально существующие, Битов стирает грань между вымыслом и реальностью.

## ГЛАВА 4. ФИГУРА АВТОРА В ТЕКСТЕ. КЛАССИФИКАЦИЯ

На основе произведённого анализа текстов, отобранных для данной работы, нам удалось выявить формы присутствия фигуры автора в тексте и составить следующую классификацию.

Итак, «автор» может быть **условно-присутствующим** или **условно-отсутствующим**<sup>54</sup>.

Условно присутствующий автор может быть **реальным** («автор» – реально существующее/существовавшее лицо: фигура автора автоматически возникает при включении в произведение реального, известного текста. Так, например, в романе Л. Цыпкина *«Лето в Бадене»* фигура автора – А.Г. Достоевская. Текст в тексте, то есть дневник Анны Григорьевны, – реальный, «автор» известен. То же наблюдаем и в книге А. Битова *«Предположение жить. 1836»*, где «реальный» автор вставных текстов – А.С. Пушкин).

Условно-присутствующий автор может быть **фикциональным**. Фикциональный автор может **творить свою жизнь как текст** (Маканин *«Удавшийся рассказ о любви»*: Тартасов и Лариса Игоревна сочинили свой «неудавшийся рассказ о любви»; Гандлевский *«НРЗБ»* – без фигуры «автора», т. е. Чиграшова, не состоялся бы сюжет романа или же **собственно текст**).

Автор текста может быть **определённым** или **неопределённым**. Определённый автор может быть **простым**, т.е. совпадающим с рассказчиком и протагонистом (Маканин *«Голоса»*, *«Рассказ о рассказе»* и *«Портрет и вокруг»*).

Определённый автор может быть **сложным**, который, в свою очередь, может быть **сквозным неизменным протагонистом** (Слесарь-наладчик Бобёров у Битова в *«Вычитании зайца»*<sup>55</sup>, а также Володя – сквозной рассказчик и автор всех записей, писем, размышлений в произведениях Фельзена). Также сложный определённый автор может быть **сквозным сменяющимся протагонистом** (Поплавский *«Аполлон Безобразов»* и *«Домой с небес»*: автор и рассказчик Васенька трансформируется в Олега; трансформация личности «автора» приводит к формальной его смене).

Неопределённый автор может называться **«составителем»** (Битов *«Предположение жить. 1836»*, а также *«Вычитание зайца»*, где А. Бобёров

---

<sup>54</sup> Примером может служить *«Вычитание зайца»* А. Битова: история о зайце, перебежавшем дорогу Пушкину, даётся в разных вариантах, без отсылки к источнику или «автору» этого «текста» о зайце).

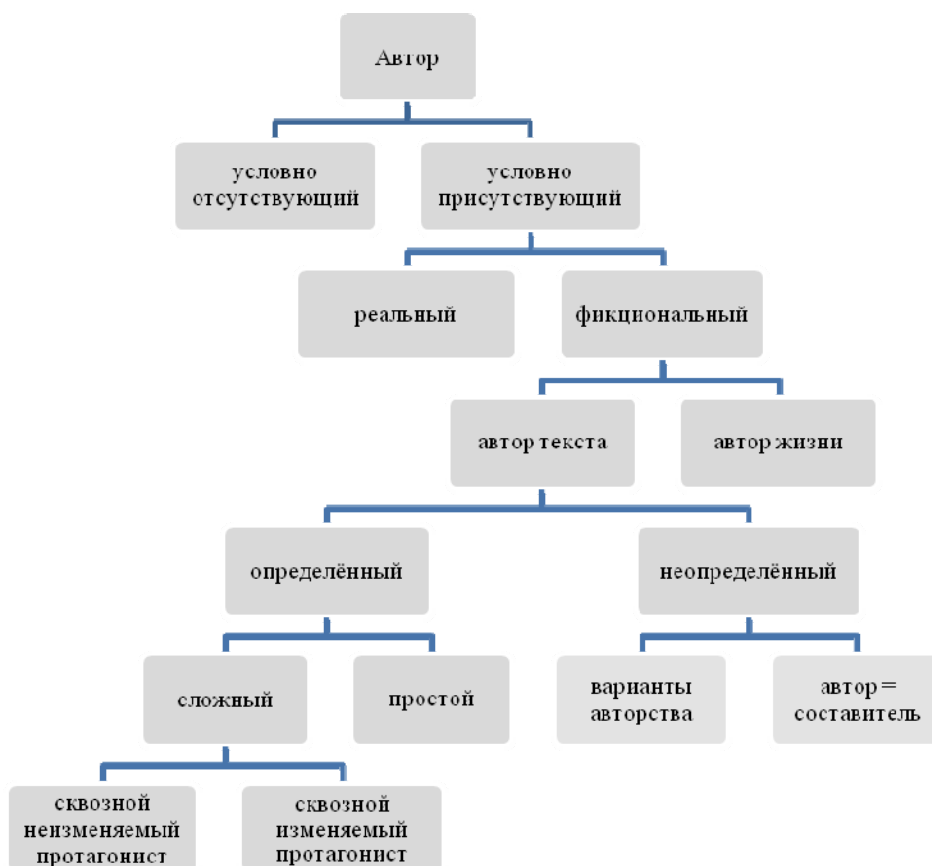
<sup>55</sup> Смысл этого сам Битов объяснил в статье «Три „Пророка“». См. с. 102 настоящего исследования.

сочиняет поэму из пушкинских строк: «автор» поэмы не Пушкин, а Бобёр – тот, кто компилирует пушкинские строки).

Наличие неопределённого автора может обуславливать **варианты** (в «Адмиралтейской игле» Набокова автор романа либо, как заявлено на обложке, Сергей Солнцев, либо бывшая возлюбленная лирического героя рассказа. То же можно наблюдать и в романе Набокова «Бледное пламя»: неизвестно, кто именно – Джон Шейд или Чарльз Кинбот – является автором поэмы и комментария к ней, возможны разные прочтения, и эта вариативность является авторской стратегией Набокова).

Далее представим эту классификацию в виде схемы:

**Схема 5.** Фигура автора в тексте



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гипотетическая классификация текстов, отобранных для анализа в данной работе (см. главу 1), по признакам «я» – «другой» – *реальный* – *вымышленный* оказалась вполне продуктивной. Анализ этих произведений («Лето в Бадене» Л. Цыпкина, «Предположение жить. 1836» и «Вычитание зайца» А. Битова, «НРЗБ» С. Гандлевского, «Адмиралтейская игла» В. Набокова, «Портрет и вокруг», «Рассказ о рассказе» и «Голоса» В. Маканина), проведённый в основной части настоящего исследования, показал, что большинство из них правомерно включены в группы, отведённые им априорно. Подтвердилась и гипотеза относительно возможной перемены группы.

В этом отношении примечателен роман Андрея Битова «Вычитание зайца», который, на первый взгляд, относится к первой группе классификации, а именно: повествование, в котором литератор повествует о реальных «других» литераторах. С одной стороны, это кажется обоснованным: литератор повествует о Пушкине. Вместе с тем в тексте обнаруживается и второй уровень повествования, который позволяет отнести «Вычитание зайца» к четвертой группе классификации: повествование, в котором «я» писателя конституировано как вымышленная личность. Действительно, вариативность жанров повествования в «Вычитании зайца» то позволяет соотнести «я» рассказчика с самим А. Битовым, то переадресовывает авторство технику-мелиоратору и корреспонденту Бобёрову, создавая, таким образом, вымышленный образ автора.

В классификации «текстов-2» по признакам *реальный* – *фикциональный* – «свой» – «чужой» также обнаруживаются переходы из одной группы в другую. Так, «Предположение жить. 1836» Андрея Битова, с одной стороны, включает в себя реальные «чужие тексты», т.е. тексты А. Пушкина, а с другой стороны, Битов снабжает их комментарием и компилирует таким образом, что вместе они составляют совершенно новый, прежде не существовавший текст, который функционирует теперь как фикциональный «чужой» (пушкинский) текст. Одновременно с этим можно определить его как фикциональный «свой» текст, то есть текст А. Битова.

Исследуя специфические формы презентации «текста в тексте» (в произведениях, протагонистом которых является писатель), нам удалось выявить следующую типологию текстов в текстах (в концепции данной работы – «текстов-2»):

1. Текст-симулякр. Такой текст заявлен автором, но реально не существует. Создается прецедент, который можно определить как особое использование приема – эфемерный текст внутри реального произведения, описанный автором как возможный, потенциальный, якобы реально существующий. К этой категории относятся случаи утерянного, ненаписанного, несостоявшегося текста, особенно часто встречающиеся в

творчестве Владимира Маканина (повесть «Голоса», роман «Портрет и вокруг», «Рассказ о рассказе»). Тот же случай явлен в рассказе Владимира Набокова «Адмиралтейская игла» и в пародийном произведении А. Битова «Предположение жить. 1836», где речь идёт о «вычеркнутом» Пушкине – то есть, тоже о «несостоявшихся» текстах, функционирующих в тексте Битова как существующие.

2. Дискретный текст («Лето в Бадене» М. Цыпкина)
3. Текст жизни («НРЗБ» С. Гандлевского, «Предположение жить. 1836» А. Битова)
4. Самостоятельные тексты, слагающиеся в свертхтекст и становящиеся, таким образом, текстами в тексте. В этот ряд входят: творчество В. Набокова в целокупности, а также произведения Ю. Фельзена, дилогия Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» и, наконец, роман Г. Газданова «Ночные дороги». В уже упомянутой пародии Битова «Предположение жить. 1836», автор предлагает взглянуть на творчество Пушкина последнего года его жизни в совокупности, то есть, в соответствии с концепцией данной работы, как на свертхтекст.

Если классифицировать отобранные для анализа тексты в соответствии с типологией «текста-2», становится очевидным, что практически каждый из выбранных для анализа текстов обладает рядом признаков, позволяющих отнести его сразу к нескольким группам классификации.

Таким образом, можно заключить, что тексты, протагонист которых является писателем, или, в ряде случаев, писателем-рассказчиком, обладают рядом специфических особенностей. Прежде всего, это литература о литературе, поэтому здесь актуализуются рефлексии о творческом процессе, форма автокомментария, наблюдается тесное сближение литературы и литературоведения (Битов, Гандлевский), ироническое отношение к литературной критике как таковой (Битов, Набоков) и проч. Границы реального и фикционального в этих текстах размыты и трудноопределимы (это в большей степени относится к текстам Битова, Цыпкина, Поплавского, Фельзена и Газданова). Кроме того, актуализуется вопрос о текстах, не предъявленных читателю, но заявленных как существующие или потенциальные.

Во второй главе настоящего исследования мы составили гипотетический инвариант присутствия «автора» в тексте. Анализ отобранных для данной работы произведений дал ещё ряд вариантов. Как видим, некоторые изначально предполагавшиеся из них совпали с полученными впоследствии. В случае же, где варианты совпали не полностью, обнаруживается ряд перекличек и соответствий. Кроме того, некоторые тексты можно с полным основанием отнести сразу к нескольким вариантам инварианта присутствия в них «автора».

Так, первый вариант: «„автор“ является рассказчиком и протагонистом собственного текста», примером которого служит *«Зона. Записки надзирателя»* С. Довлатова, совпадает с третьей подглавой настоящей работы, где речь идёт о текстах В. Маканина.

Вариант «автор пересоздаёт чужой текст», представленный романами Б. Окуджавы *«Путешествие дилетантов»* и У. Эко *«Имя розы»*, совпадает с вариантом «автор как составитель и компилятор текста», рассмотренным в работе на примере книги А. Битова *«Предположение жить. 1836»*.

Вариант «„автор“, отказывающийся от реального (бумажного) воплощения текста, делится лишь замыслом» (на примере повести Кржижановского *«Клуб убийц букв»*) конгруэнтен повести Маканина *«Голоса»*, где автор также делится замыслами своих несостоявшихся рассказов.

Вариант «„автор“ – наблюдатель и комментатор», представленный романом *«Ярмарка тщеславия»* У. Теккерея, соотносится с романом Г. Газданова *«Ночные дороги»*, автор и рассказчик которого выступает в роли нравственного мерила по отношению к своим персонажам.

Вариант «„автор“ – один из голосов в многоголосом повествовании», соответствующий роману Ю. Трифонова *«Время и место»*, может рассматриваться сообразно с романом Б. Поплавского *«Аполлон Безобразов»*, где наблюдается постоянная смена фокализации и субъекта, выступающего в роли нарратора, вариант «автор – демиург, вершащий судьбы своих героев», представленный романом Л. Леонова *«Вор»*, характеризует также весь корпус набоковских текстов, где в роли демиурга выступает конкретный автор – Владимир Набоков-Сирий. Демиургом является также фиктивный «автор» в романе С. Гандлевского *«НРЗБ»* – Виктор Чиграшов.

Ещё один вариант нашего гипотетического инварианта, где речь идёт о тексте жизни в романе М. Харитонова *«Линии судьбы или сундучок Милашевича»*, соположим с вышеупомянутым романом *«НРЗБ»*, главным «текстом в тексте» которого является текст жизни Чиграшова.

И наконец, последний вариант присутствия автора в тексте, в котором актуализуется тема размытости границ между реальностью и фикциональным, (примером его послужил роман К. Вагинова *«Труды и дни Свистонова»*), соотносится с романом *«Лето в Бадене»* Л. Цыпкина, где трудно провести грань между документом и вымыслом.

На основе полученных выводов нам удалось составить классификацию форм присутствия автора в тексте, которая, как нам видится, может послужить инструментом для дальнейшего перспективного изучения текстов, где фигура автора-протагониста «текста в тексте» выступает на поверхность.

К. Кроо и П. Тороп отметили, что «<М>етакоммуникативный подход к культуре различает первичные и вторичные тексты, которые вместе составляют литературную культуру. Вторичные тексты толкуют первичные в

виде переводов, критики, биографистики, пародий, школьных уроков, книжных иллюстраций, экранизаций, инсценировок, научных исследований и т.д. Все эти толкования, то есть все метатексты включают в себя какие-либо признаки первичных текстов (прототекстов). Таким образом, „культура о культуре“ и „текст о тексте“ содержат и аспект „культуры в культуре“ и „текста в тексте“» (Кроо, Тороп 2014: 17). Большая часть вышеназванных произведений, протагонистом которых является писатель, отличаются именно метакоммуникативной направленностью и, в процессе «толкования», безотносительно к тому, идёт речь о реальных или о вымышленных прототекстах, существующих только внутри семантики «вторичного текста», они несомненно обнаруживают в себе отголоски «первичных текстов», поэтому мы продолжаем говорить о «тексте в тексте».

Вальтер Беньямин, рассуждая о работе М. Пруста с текстом, сравнивал ее с плетением паутины: «The Latin word *textum* means „web“. No one's text is more tightly woven than Marcel Proust's»<sup>56</sup> (Benjamin 2007: 202). Сравнение художественного текста с паутиной, по нашему мнению, это не только изящная метафора, указывающая на этимологию понятия «текст», но и логичный способ возможного постижения его структуры и способа формирования. Как известно, волокна паутины «бывают разными по структуре и по форме. Одни мягкие и пушистые, другие жесткие и твердые. Пауки, как настоящие художники, никогда не плетут совершенно одинаковую паутину» (Максимова 2013: интернет-документ). Это означает, что можно говорить о специфическом узоре каждой отдельно взятой паутины и рассматривать её как индивидуальное «авторское» творение. В продолжение аналогии нас заинтересовало, могут ли пауки, подобно писателям, использовать чужие «тексты» (то есть паутины), или части таковых в процессе ткачества собственной паутины. Выяснилось, что «<М>ногие виды пауков создают новые паутины каждую ночь или день, в зависимости от того, в какое время суток они предпочитают охотиться. Они также отличаются бережливостью и могут перерабатывать старые паутины в новые» (Денисова 2012: интернет-документ). Известный арахнолог Теодор Сэйвори описывает следующий опыт, проделанный над пауком: «Если посадить паука в чужую недостроенную сеть, он, как ни в чем не бывало, продолжит работу с той стадии, на которой закончил его предшественник» (Воловник 1983: интернет-документ). Помимо этого, науке известно о существовании крупных общественных поселений пауков, в которых «сооружения из паутины (служащие как для передвижения пауков внутри поселения, так и в качестве ловчих сетей) создаются общими силами членов поселения и используются ими коммунально (Панов, Михайлов 1996: 62). То есть пауки способны создавать коллективную паутину, имеющую «многослойную структуру» (там

---

<sup>56</sup> «Латинское слово *textum* означает „паутина“. Ничей текст не соткан более плотно, чем текст Пруста».

же). Такая коллективно созданная паутина, вероятно, является аналогом сверттекста в литературе.

Итак, можно говорить о том, что разнообразные включения в тексты, переработка одних текстов и создание на их основе новых текстов – механизм, давно уже закрепившийся в естественной среде. Эта, на первый взгляд, шуточная аналогия, может, однако, выступать в подтверждение тезиса о единстве и конвергенции по отношению к миру и личности. В частности, в приложении к теме настоящей работы, в литературе этот тезис находит наиболее яркое воплощение за счёт введения в текст писателя-протагониста.

## KOKKUVÕTE

Valitud teema «tekst tekstis»<sup>57</sup> (ja selle erijuhtum, kus kerkib esile autori-protagonisti kujund) on väga mitmemõõtmeline fenomen. Mainitud terminit hakati kasutama 1980. aastate alguses ning see on senini uurijate seas populaarne. Kirjandusteadlased on eelkõige kõrgelt hinnanud selle eksisteerimist kirjandusteaduses filoloogilise analüüsi erinevatel tasanditel.

Kuna antud teemat ei ole võimalik käesoleva uurimuse raames ammendada, püüakse väitekirjas näidata selle üht kirjandusvälja tegevuse mehhanismi. Siinjuures võtakse terminit „tekst tekstis“ täht-tähele: kirjanduslik tekst (või kultuuri tekst laiemalt), milline leidub kirjandusliku teksti sees (või siis jälle kultuuri teksti sees). Sel juhul muutub autori kujund üheks selle teksti tähtsamatest komponentidest. Põhimõtteliselt saab taolist teksti vaadelda ka teisiti. Näiteks, narratiivi vahetuse seisukohast, välisteksti ja siseteksti põrkumise seisukohast, „oma“ ja „teiste oma“ sõnade vahekorra seisukohast. Käesoleva töö raames huvitab mind just autorist võtmekujund. Just seetõttu tundub autori kujundi uurimine oluline püstitatud eesmärkide saavutamisel: määratleda nende teoste piirid ja eripära, kus protagonistina esineb kirjanik koos oma (või võõra, mitte väga täpselt attributeeritud või spetsiaalselt loodud jne) tekstiga.

Nimetatud eesmärgi saavutamiseks pidin lahendama järgmised ülesanded:

1. Uurida „teksti tekstis“ omavaid teoseid ning selgitada välja autori kujund nendes.
2. Esitleda „tekst tekstis“ ülesehitust teostes, kus selle olemasolu ning autori kujund ei ole eriti silmanähtav.
3. Uurida erinevaid autori kujundi olemasolu tüüpe, kus see kujund on seotud „tekst tekstis“ ülesehitusega ning uurida erinevusi ja sarnasusi nende tüüpide vahel ja mõnede eraldatud tekstide ühisust, mis võimaldab neid siduda hüpertekstiks.
4. Kasutades mulle teada olevaid teoseid, kus esineb „tekst tekstis“, määratleda aprioorselt „autori“ tekstis olemasolu invariantid, seejärel demonstreerida seda invarianti kui analüüsi tulemit ning võrrelda saavutatut teiste variantidega.
5. Analüüsiks valitud teoste põhjal määratleda neis eksisteeriv autorikujund ning tulemuste põhjal koostada vastav autorist protagonistide klassifikatsioon.

Käesoleva uurimuse materjaliks on vene ning osaliselt ameerika XX sajandi kirjandus. Täpsemalt: kogu Vladimir Nabokovi tekstide korpus (nii vene kui ka ameerika loomingu periood) ning tema intervjuud ja autobiograafilised tööd, *Juri*

---

<sup>57</sup> Juri Lotmani järgi mõistan „tekst tekstis“ all teose ehitust, milline on iseloomulik jutustavatele tekstidele, kus põhitekst täidab kirjelduse või teise teksti loomise ülesannet (kirjanduses on see näiteks Nabokovi romaanis „And“, kinematograafias – Federico Fellini filmis «8 ½»).

Felzeni romaanid „Štšastje“ („Õnn“), „Obman“ („Pettus“) ja „Pisma o Lermontove“ („Kirjad Lermontovist“) ning jutustused „Vozvrašeniye“ („Tagasitulek“), „Povtorenije proidennogo“ („Läbitu kordamine“), „Peremenõ“ („Muutused“); Boriss Poplavski kaksikteos „Apollon Bezobrazov“ ja „Domoj s nebes“ („Taevast koju“); Gaito Gazdanovi romaan „Notšnõje dorogi“ („Õised teed“); Leonid Tsõpkini romaan «Leto v Badene» („Suvi Badenis“), Andrei Bitovi raamat «Predpoloženije žit. 1836» («Kavatsus elada. 1836») ja «Võtšitanije zaitsa» («Jänese lahutamine»), Sergei Gandlevski romaan ««HP3B»», Vladimir Makanini romaan „Portret i vokrug“ («Portree ja selle ümber») ning tema jutustused „Golosa“ („Hääled“), „Udavšijsja rasskaz o ljubvi“ („Õnnestunud jutustus armastusest“) ja „Rasskaz o rasskaze“ („Jutustus jutustusest“).

Hoolimata valitud tekstide eripalgelisusest, ühendab neid kirjanikust protagonistist kujundi olemasolu neis ning iseloomulik „tekst tekstis“ ülesehitus.

Selle uurimuse teaduslik uudsus seisneb selles, et käesolevas töös vaadeldakse esmakordselt juhtumit, kus „tekst-2“ on implitsiidselt kirjutatud „teksti-1“ vahele ning juhtumit, kus lisatud teksti piirid on ära uhutud ning raskesti defineeritavad ning vaatletakse simulatiivsete ja efemeersete tekstide teksti sees olemasolu näiteid.

Antud töö aktuaalsus seisneb selle perspektiivsuses ja võimaluses teha teksti teoorias uus sammu, eriti „tekst tekstis“ ülesehituse funktsioneerimise küsimuses.

Kuna selle teema puhul omab autori, protagonistist ja narraatori vahekord võtmerolli, kujunes väitekirja metodoloogiliseks aluseks Wolf Schmidti raamat „Narrotoloogia“ ning Pekka Tammi töö «Against Narrative („A Boring Story“)

Hüpoteetiliselt võib oletada, et tervikliku narratiivse analüüsi puhul on aktuaalsed nii sisu analüüs, milline on suunatud peamiselt teksti sisu implitsiidsele selgitamisele (näiteks, jutustaja isiksuse eripära), kui ka formaalne analüüs, milline on omakorda suunatud süžee struktuuri eripärade, narratiivi stiili ning sündmuste järjestikkuse selgitamisele ja nende suhte välja selgitamisele teose ajas.

Töö esimeses peatükis koostatakse hüpoteetiliselt teoste klassifikatsiooni, kus kirjanik esineb kui protagonist. Selle klassifikatsiooni järgi võib tekstid liigitada järgmiselt:

1. Autori-narratori jutustus, milline on pühendatud teistele reaalselt eksisteerivatele kirjanikele. Näitena võib siin nimetada Leonid Tsõpkini romaani «Leto v Badene» („Suvi Badenis“) ning Andrei Bitovi «Predpoloženije žit. 1836» («Kavatsus elada. 1836»).
2. Autori-narratori jutustus, milline on pühendatud teisele väljamõeldud kirjanikule (Sergei Gandlevski ««HP3B»», Vladimir Makanin «Portret i vokrug» („Portree ja selle ümber“).
3. Teosed, kus literaatorid kirjutavad „reaalsest“ iseendast, oma eluloost jne (näiteks Vladimir Nabokovi autobiograafilised teosed «Drugije berega» („Teised kaldad“) ja «Speak, memory!»).

4. Teosed, kus kirjaniku isiksus esineb väljamõeldud isiksusena: autor nimetab iseennast või annab lugejale teada läbi erinevate sümbolite ja kirjelduste, et just tema on „autor“ (Andrei Bitov «Võtšitanije zajtsa» („Jänese lahutamine“)).

Teiseks „tekstide tekstis“ uurimise viisiks on põhitunnustest sõltuv klassifikatsioon: Reaalsed / Väljamõeldud / «Omad» / «Teiste omad». Lõpuks moodustavad need tekstid neli omaette gruppi:

1. reaalsed ning „teiste omad“
2. väljamõeldud ning „teiste omad“
3. reaalsed ning „omad“
4. väljamõeldud ning „omad“

Ülaltoodud klassifikatsioon ei pretendeeri uuritavate tekstide rangele struktureerimisele, see on pelgalt nende uurimisvahend. Käesolevas väitekirjas on uuritavad tekstid reastatud autori kujundi funktsiooni järgi.

Järgmises peatükis koostatakse aprioorselt autori tekstides olemasolu invariandi. Selleks kasutasin mulle teadaolevaid maailmakirjanduse teoseid, kus on samuti kasutatud autori kujundit tekstis. Analüüsi tulemuseks olid järgmised tüübid:

1. Autor on nii narraator kui ka oma teksti protagonist: *S. Dovlatovi „Zona. Zapiski nadziratelja“* („Tsoon. Valvuri kirjad“)
2. Autor on demiurg, ta juhib oma tegelaste saatust: *L. Leonovi «Vor»* („Varas“)
3. Autor funktsioneerib kui üks häältest mitmehäälses jutustamises: *J. Trifonovi «Vremja i mesto»* („Aeg ja koht“)
4. Autor on kõrvalvaataja ning kommenteerija: *W. Thackeray «Vanity Fair»*
5. Autor on süžee protagonist, kes ei lange narraatoriga kokku. Lisaks sellele tungib abstraktne autor teksti ning tegutseb seal kui demiurg, muudab narratsiooni fokaliseerimist ning seletab lugejal oma tegevuse tagamaid: *M. Kundera «Life Is Elsewhere»*
6. Autor loobub teksti materiaalsest (paberkandjal) teostusest ja ainult seletab oma teose ideed: *G. Kržižanovski «Klub ubijts buk»* („Tähtede tapjate klubi“)
7. Autor taasloob võõra teksti: *B. Okudžava «Putešestvije diletantov»* („Diletantide reis“), *U. Eco «Roosi nimi»*
8. Autori „portree“ moodustatakse protagonistist, tema teksti interpretatsioonist, millest tekkib „elu tekst“: *Mark Haritonovi romaan „Linii sudbõ ili sundutšok Miloševitša“* („Saatuselised liinid või Miloševitši varalaegas“)
9. Ühe teksti autori kaudu avastatakse veel üks tekst tekstis: *E. Hoffman „Õpetlikke ülestähendusi Kõuts Murri sulest“*
10. Autor tungib inimeste ellu, loob neist oma tegelaskujusid ja viib nad reaalsest elust kirjanduslikku ellu (siin esineb reaalsuse ning väljamõeldise vahel piiride teema): *K. Vaginov «Trudõ i dni Svistonova»* („Svistonovi tööd ning päevad“).

Järgmises peatükis „Autori kujundi funktsioon ja tüpoloogia tekstis“ koostatakse põhjaliku autori olemasolu tekstides invariandi, tuues näiteks analüüsi jaoks valitud teoseid, kus esineb „tekst tekstis“ ülesehitus. Siin on selle variandid:

1. Eraldatud tekste ühendava abstraktse autori kujund (Nabokovi teksti näitel, mis moodustatakse kogu Vladimir Nabokovi tekstide korpusest ja „Pariisi noodi“ kirjanike hüperteksti näitel).
2. Autor, kes ei lange narraatoriga kokku, on reaalselt eksisteeriv isik: *Leonid Tsõpkini* romaan «*Leto v Badene*» („*Suvi Badenis*“)
3. Autor langeb narratori kokku ja esineb ka kui oma teksti protagonist: *Vladimir Makanin* «*Portret i vokrug*» („*Portree ja selle ümber*“)
4. Autori võimalikud variandid: Vladimir Nabokov «Admiraltejskaja igla» („Admiraliteedi nõel“)
5. Autor kui „elu teksti“ väljamõtleja (Gandlevski «NRZB»)
6. Autor kui teksti koostaja ning kompileerija: *A. Bitovi* «*Predpoloženiye žitj. 1836*» („*Kavatsus elada. 1836*“)
7. Multiplitseeritud autor: Andrei Bitov «Võtšitanije zajtsa» („*Jänese lahutamine*“)

Uurides ja analüüsid spetsiifilisi tekst tekstis esinemise vorme (teostes, kus protagonist on kirjanik), õnnestus mul koostada „tekst tekstides“ kirjandusliku nähtuse (ehk „tekstide-2“) tüpoloogia:

1. Tekst-simulaakrum. Autor kõneleb sellest, aga reaalsuses see tekst ei eksisteeri. See ongi erilise võtte kasutamine, efemeerne tekst reaalses teoses ning autor kirjeldab seda kui olemasolevat. Siia kuuluvad „kaotatud teksti“, „kirjutamata teksti“ ning „avaldamata teksti“ juhtumid: *V. Makanin* «*Portret i vokrug*» („*Portree ja selle ümber*“), «*Golosa*» („Hääled“) ja «*Rasskaz o rasskaze*» („Jutustus jutustusest“), *V. Nabokov* «Admiraltejskaja igla» („Admiraliteedi nõel“), *A. Bitov* «*Predpoloženiye žitj. 1836*» („*Kavatsus elada. 1836*“)
2. Diskreetne tekst: *L. Tsõpkin* «*Leto v Badene*» („*Suvi Badenis*“)
3. „Elu tekst“ (*S. Gandlevski* «NRZB»), *A. Bitov* «*Predpoloženiye žitj. 1836*» („*Kavatsus elada. 1836*“)
4. Eraldatud tekstid, mis ühenduvad hüperteksti ja neist saavad siis „tekstid tekstis“ (kogu *V. Nabokovi* tekstide koondkorpus, *J. Felzeni* romaanid ning jutustused, *B. Poplavski* kaksikteos «*Apollon Bezobrazov*» ja «*Domoj s nebes*» („*Taevast koju*“); *G. Gazdanovi* romaan «*Notšnõje dorogi*» („*Õised teed*“).

Väitekirja viimases peatükis on koostatud vaadeldud tekstide analüüsi põhjal autori kujundi tekstis esinemise klassifikatsioon. Kokkuvõttes jõudsin järeldusele, et „autor“ võib tekstis olla kas *kohal* või sealt *puududa*. Kohalolev autor võib olla *väljamõeldud*. Väljamõeldud autor võib *kirjutada oma elu kui teksti* või *kirjutada teksti*. Teksti autor võib olla kas *määratletud* või siis *ebamäärane*. Määratletud

autor võib olla kas *lihtne* (see langeb kokku narraatori ja protagonistiga) või siis *keerukas*. Keerukas määratletud autor võib olla kas *pidev muutumatu protagonist* või siis *pidev muutuv protagonist*. Ebamäärane autor võib nimetada ennast *koostajaks* ja võib *pidada võimalikuks* ka *autorsuse varianti*.

Lõppkokkuvõtteks tulin ma järeldusele, et tekstid, mille protagonistiks on kirjanik (või mõnedel juhtumitel on see kirjanik-narraator), omavad teatavaid eripärasusi. Peale kõike on see kirjandus kirjandusest ja sellepärast tulevad siin esile refleksioonid kirjutamisprotsessi kohta ja autokommentaari vorm, irooniline suhtumine kirjanduskriitikasse; kirjandus läheneb kirjandusteadusele. Samuti, piirid reaalsuse ja väljamõeldise vahel on selliste tekstide puhul ära uhutud ja neid on raske defineerida.

Hüpoteetiline tekstide (kus protagonistiks on kirjanik) klassifikatsioon „mina“ – „teine“ – „reaalne“ – „väljamõeldud“ tunnuste järgi on päris tulemuslik valitud tekstide analüüsi jaoks. Minu poolt koostatud autori tekstis esinemise klassifikatsioon võib kujuneda järgmiste analoogsete uurimuste jaoks omaette abivahendiks.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- АДАМОВИЧ Г. 1996. Лермонтов.— Адамович Г.В. Из старых тетрадей.— Мосты. Мюнхен, 1970. №15. Цит.по: Адамович Г.В. Одиночество и свобода. М.: Республика. С.382- 384.
- АДРИАНОВА И. 2012. Концепция жанра дневника А.Г. Достоевской.— <http://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-zhanra-dnevnik-a-g-dostoevskoy>
- АХМАТОВА А. 1977. Стихотворения и поэмы. Л.: Лениздат.
- БАБИЧЕВА Ю. 2012. «Ночные дороги» Гайто Газданова: проблема стиля и жанра.— Дарьял 2002 N3.— [http://www.darial-online.ru/2002\\_3/babitch.shtml](http://www.darial-online.ru/2002_3/babitch.shtml)
- БАРТ Р. 1989. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс.
- БАРТ Р. 2012. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем Пресс.
- БАХТИН М. 1963. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель
- БЕЛОБРОВЦЕВА И. 2004. Мой Лермонтов Юрия Фельзена.— Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись. Иерусалим/Таллин: Таллинский педагогический университет. С. 208–218.
- БЕЛОВ С., ТУНИМАНОВ В. 1987. А.Г. Достоевская и её воспоминания.— А.Г. Достоевская. Воспоминания. М.: Правда. С. 5–38.
- БИТОВ А. 1976. Три «Пророка».— Вопросы литературы №7. С. 145–174.
- БИТОВ А. 1978. Пушкинский дом. Ann Arbour: Ardis.
- БИТОВ А. 1993. Вычитание зайца. М.: ППП.
- БИТОВ А. 1999. Предположение жить. 1836. М.: Издательство Независимая газета.
- БОДРИЙЯР Ж. 2013. Симулякры и симуляция. Тула: Тульский полиграфист.
- БОЙД Б. 2001. Владимир Набоков. Русские годы. СПб: Симпозиум.
- БОЙД Б. 2004. Владимир Набоков. Американские годы. СПб: Симпозиум.
- БОЙД Б. 2015. «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- БОРХЕС Х. 2011. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Амфора. Т. 2.
- БУЛГАКОВ М. 1992. Собр. соч.: в 5 т. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. М.: Художественная литература. Т. 1.
- БУРДЬЕ П. 2000. Поле литературы .— НЛО. № 45. С. 22–87.
- ВАГИНОВ К. 1991. Козлиная песнь: Романы. М.: Современник.
- ВАРШАВСКИЙ В. 1932. О «герое» эмигрантской молодой литературы.— Числа. 1932. Кн.6. С. 164–172.
- ВЕРЕСАЕВ В. 2012-2013. Пушкин в жизни.— <http://a-s-pushkin.ru/books/item/f00/s00/z0000035/st009.shtml>

- ВОЛОВНИК С. 1983. Наши знакомые незнакомцы. Проминь: Днепропетровск.– [http://www.many-books.org/auth/13060/book/56127/volovnik\\_semen\\_veniaminovich/nashi\\_znakomyie\\_neznakomtsy/read/12](http://www.many-books.org/auth/13060/book/56127/volovnik_semen_veniaminovich/nashi_znakomyie_neznakomtsy/read/12)
- ВОЛОШИНОВ В., Бахтин М. 1993. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт.
- ГАЗДАНОВ Г. 1936. О Поплавском.– Современные записки. 1936 N 59. С. 462–466.
- ГАЗДАНОВ Г. 2009. Собр. Соч.: В 5 . Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки. М.: Эллис Лак. Т. 1.
- ГАЗДАНОВ Г. 2009. Собр. соч.: В 5 т. Роман. Рассказы. Документальная проза. М.: Эллис Лак. Т. 2.
- ГАЗДАНОВ Г. 2009. Собр. соч.: В 5 т. Романы. Выступление на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни. М.: Эллис Лак. Т. 4.
- ГАНДЛЕВСКИЙ С. 2007. Опыты в прозе. М.: Захаров
- ГАНДЛЕВСКИЙ С. 2013. Бездумное былое. М.: Астрель
- ГРОССМАН Л. 2011. Рулетенбург: повесть о Достоевском. М.: АСТ.
- ГУБАЙЛОВСКИЙ В. 2002. Всё прочее и литература.– Новый мир 2002, 8.– [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/8/gubail.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/8/gubail.html)
- ГУМИЛЁВ Н. 1999. Полное собрание сочинений в 10 т. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье. Т.3.
- ДАВЫДОВ С. 2004. Тексты-матрёшки Владимира Набокова. СПб: Кирцидели.
- ДЕНИСОВА Н. 2012. Как паукам удается натягивать паутину между двумя деревьями?– <http://www.infoniac.ru/news/Kak-paukam-udaetsya-natyagivat-pautinu-mezhdu-dvumya-derevyami.html>
- ДЕРЖАВИН Г. 2002. Сочинения. СПб: Академический проект.
- ДЕРРИДА Ж. 1993. Философия и литература: Беседа с Жаком Деррида.– Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: Ad Marginem. С.151–186.
- ДОЛИНИН А. 2004. Набоков, Достоевский и достоевщина. – Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб: Академический проект. С. 199–213.
- ДОЛИНИН А. 2004. Проза Набокова и «Петербургский текст» русской литературы. – Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб: Академический проект. С. 346–366.
- ДЫМАРСКИЙ М. 2001. Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива.– Владимир Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: в 2-х тт. СПб: РХГИ. Т. 2. С. 236–260.
- ЕРМАКОВА О. 2011. «И даль последнего романа...»: «Лаура и её оригинал» В. Набокова.– Studia Slavica X. Таллин. С.196–206.
- ЖИРМУНСКИЙ В. 2001. Поэтика русской поэзии. СПб. Азбука-классика.

- ЖИТОМИРСКАЯ С. 1973. Расшифрованный дневник А.Г. Достоевской.– Литературное наследство: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука. Т. 86. С. 155–166.
- ЖИТОМИРСКАЯ С. 1993. Дневник А.Г. Достоевской как историко-литературный источник.– А.Г. Достоевская. Дневник 1867 года. М.: Наука. С. 391–422.
- ЗОНТАГ С. 2005. Любить Достоевского.– Леонид Цыпкин. «Лето в Бадене» и другие сочинения. М.: НЛО. С. 627–641.
- ИВАНОВ ВЯЧ. 1981. Фильм в фильме.– Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Труды по знаковым системам 14. Тарту.
- КЛИМОВА Т. 2010. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина.– Вестник томского государственного университета. N 340. С. 12–16.
- КОЗИЦКАЯ Е. 1997. Эксплицированная и имплицитная цитата в поэтическом тексте.– Проблемы и методы исследования литературного текста: К 60-летию И.В.Фоменко: Сб. науч. тр. Тверь. С. 3–16.)
- КОЗИЦКАЯ Е. 1998. Автоцитация и интертекстуальность (два стихотворения Б.Окуджавы).– Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Вып.4. Тверь. С. 120–126.
- КОЗИЦКАЯ Е. 1999. Цитата, «чужое» слово, интертекст: Материалы к библиографии.– Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т. Вып. 5. С. 177–218.
- КОРОСТЕЛЕВ О., ФЕДЯКИН С. 2015. Полемика Г. Адамовича и В. Ходасевича.– <http://www.studfiles.ru/preview/2458368/page:3/>
- КОСТЮКОВ Л. 2002. Мы взяли неправильный галс.– Дружба народов 2002, 8.– <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/8/kost.html>
- КРАСАВЧЕНКО Т. 2005. О Лермонтове, Газданове и своеобразии экзистенциализма русских младемигрантов.– Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч. тр. М.: ИНИОН РАН. С. 71-85.
- КРОО К., ТОРОП П. 2014. «Текст в тексте – культура в культуре» как семиотическая проблема.– Текст в тексте – Культура в культуре. Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры. Будапешт: L'Harmattan. С. 13–36.
- КУРИЦЫН В. 2013. Набоков без Лолиты. М.: Новое издательство.
- ЛЕВИН Ю. 1997. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова.– В. В. Набоков: Pro et contra: в 2-х тт. СПб: РХГИ. Т. 1. С. 364–374.
- ЛЕВИНТОН Г. 1971. К проблеме литературной цитации.– Материалы XXVI научной студенческой конференции: Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 52–54.
- ЛЕВИНТОН Г. 1997. The importance of being russian или Les allusions perdues.– В.В. Набоков: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т. 1. СПб: РХГИ. С. 308–339.

- ЛЕТАЕВА Н. 2015. Оппозиция «Пушкин-Лермонтов» на страницах журнала русского зарубежья «Числа». – Вестник Новгородского Государственного Университета N84. С. 42-45. – <http://cyberleninka.ru/article/n/oppozitsiya-pushkin-lermontov-na-stranitsah-zhurnala-russkogo-zarubezhya-chisla.pdf>
- ЛИПОВЕЦКИЙ М. 1997. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т.
- ЛОТМАН Ю. 1965. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах. – Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 18. Труды по знаковым системам. 2. Тарту.
- ЛОТМАН Ю. 1972. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: «Просвещение».
- ЛОТМАН Ю. 1975. Декабрист в повседневной жизни. / Ю.М.Лотман. – Литературное наследие декабристов: Сб. под ред. В.Г.Базанова и В.Э.Вацура. Л.: Наука. С. 25-74.
- ЛОТМАН Ю. 1981. Текст в тексте. – Труды по знаковым системам XIV. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 3–18.
- ЛОТМАН Ю. 2005. Текст в тексте. – Об искусстве. СПб: Искусство-СПб. С. 423–436.
- ЛОТМАН Ю. 2009. Пушкин: Биография писателя. – Статьи и заметки 1960-1990. Ю.М. Лотман. СПб: Искусство.
- ЛОШАКОВ А. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования. – Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. Вып. 66. С. 100–109.
- ЛЮКСЕМБУРГ А., ИЛЬИН С. 2004. Комментарии. – В. Набоков. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 3. СПб: Симпозиум.
- МАКАНИН В. 2002. Собрание сочинений в 4 т. М.: Материк. Т.1
- МАКАНИН В. 2003. Собрание сочинений в 4 т. М.: Материк. Т. 4.
- МАКАНИН В. 2009. Портрет и вокруг. М.: Эксмо.
- МАКСИМОВА Т. 2013. Паутина. – <http://araxnology.blogspot.se/>
- МАНДЕЛЬШТАМ О. 1991. Собр. соч. В 4 т. Т.1. Стихотворения. М.: Терра
- МЕЛЬНИКОВ Н. 2000. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: НЛО.
- МЕЛЬНИКОВ Н. 2002. Набоков о Набокове и прочем (интервью, рецензии, эссе). М.: Независимая газета.
- МЕЛЬНИКОВ Н. 2005. О Набокове и прочем. Статьи, рецензии, публикации. – <http://www.fanread.net/book/12445189/?>
- НАБОКОВ В. 1997. Предисловие к роману «Bend Sinister». – В.В. Набоков: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т. 1. СПб: РХГИ. С. 75–81.

- НАБОКОВ В. 1999. Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. СПб: Симпозиум. Т. 2.
- НАБОКОВ В. 2000. Собрание сочинений американского периода: в 5-ти т. Ада или радости страсти. СПб: Симпозиум. Т. 4.
- НАБОКОВ В. 2004. Собрание сочинений американского периода: в 5-ти т. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб: Симпозиум. Т. 1.
- НАБОКОВ В. 2004. Собрание сочинений американского периода: в 5-ти т. Пнин. Рассказы. Бледное пламя. СПб: Симпозиум. Т. 3.
- НАБОКОВ В. 2004. Собрание сочинений американского периода: в 5-ти т. Прозрачные вещи. Смотри на арлекинов! Память, говори. СПб: Симпозиум. Т. 5.
- НАБОКОВ В. 2006. Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. СПб: Симпозиум. Т. 3.
- НАБОКОВ В. 2008. Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. Волшебник. Solus Rex. Другие берега. Рассказы. Стихотворения. Драматические произведения. СПб: Симпозиум. Т. 5.
- НАБОКОВ В. 2009. Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. СПб: Симпозиум. Т. 4.
- ПАНОВ Е., МИХАЙЛОВ К. 1996. Колониальное поселение паука-крестовика *Araneus Folium* (Aranei, Araneidae) в западном Туркменистане. – Вестник зоологии. 1996 N3. С. 61–62.
- ПОГРЕБНАЯ Я. 2011. Лирика В. Набокова как часть его творческого космоса.– Погребная Я. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы» лирика В.В. Набокова. Монография. М.: Флинта.
- ПОПЛАВСКИЙ Б. 2000. Собр. соч. в 3-х т. Аполлон Безобразов. Домой с небес. М.: Согласие. Т. 2.
- ПОПЛАВСКИЙ Б. 2009. Собр. соч. в 3-х т. Статьи. Дневники. Письма. М.: Согласие. Т. 3
- ПОПЛАВСКИЙ Б. 1996. Поплавский Б. Б. Неизданное: дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское изд-во.
- ПУШКИН А. 1959. Собр. соч. в 10 т. Письма 1815-1830. М.: ГИХЛ. Т. 9
- РАЙХЕРТ К. 2010. Логический и семиотический квадраты: изоморфизм.– Докса. 2010. Вып. 15. С. 231–238.
- РУДНЕВ В. 1999. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты М.: Аграф.
- СЕЛЕМЕНЕВА М. 2009. Проза Ю. В. Трифонова рубежа 70-80-х годов XX века в свете проблемы авторской жанровой номинации.– Дергачевские чтения - 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург 2009. Т. 2. С. 226– 230.

- СОЛИВЕТТИ К. 2000. «Письма о Лермонтове Ю. Фельзена»: К выбору коммуникативной стратегии. – Russian Literature XLVI. С. 509–528.
- СТРЕЛЬНИКОВА Л. 2015. Роман В.В. Набокова «Защита Лужина» как игровая модель шахматной гиперреальности. – Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2015. Вып. 1. С. 40–56.
- СТРУВЕ Г. 1956. Русская литература в изгнании. Изд. 3-е, доп. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.
- ТИМЕНЧИК Р. 1981. Текст в тексте у акмеистов. – Учен. Зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Тарту. С. 65–75.
- ТОКАРЕВ Д. 2011. Между Индией и Гегелем. Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛЮ.
- ТОКАРЕВ Д. 2016. Борис Поплавский и Поль Валери.– <https://www.unige.ch/lettres/meslo/russe/actuscientifique/colloque/programme/tokarev/>
- ТОПОРОВ В. 2003. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб: Искусство-СПБ.
- ФАТЕЕВА Н. 1998. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. – Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 57. №5. С. 25–38.
- ФАТЕЕВА Н. 2007. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига.
- ФЕЛЬЗЕН Ю. 1930. Обман. Париж: Изд. Я. Поволоцкого.
- ФЕЛЬЗЕН Ю. 1932. Счастье. Берлин: Порабола.
- ФЕЛЬЗЕН Ю. 1936. Письма о Лермонтове. Париж: Издательская коллегия парижского объединения писателей.
- ФЕЛЬЗЕН Ю. 1939. Перемены.– Литературный смотр: Свободный сборник. Париж: Дом книги.
- ХАТЯМОВА М. 2008. Структура «текст о тексте» как вид литературной саморефлексии (Е. Замятин, М. Осоргин, Н. Берберова).– Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры. С. 158–215.
- ЦВЕТАЕВА М. 1994–1995. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак. Т. 1.
- ЦЫПКИН Л. 2005. «Лето в Бадене» и другие сочинения. М.: НЛЮ.
- ЧЕХОВ А. 1977. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 18 т. Рассказы и повести (1898-1903). М.: Наука. Т.10.
- ШАДУРСКИЙ В. 2000. А. Блок в художественном мире В. Набокова.– Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции. Великий Новгород.– [http://www.straipsniai.lt/ru/V\\_Nabokov/page/4193](http://www.straipsniai.lt/ru/V_Nabokov/page/4193)
- ШАКИРОВА М. 2010. Диалогия Б. Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес»: столкновение экзистенциальных направлений.– Филологические науки. Вопросы теории и практики 2010, 2 (6). Тамбов: Грамота. С. 195–198.

- ШИФФ С. 2002. Вера (Миссис Владимир Набоков). М.: Колибри.
- ШМИД В. 2008. Нарратология. М.: Языки славянской культуры.
- ШРАЕР М. 2000. Почему Набоков не любил писательниц? – <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/11/shraer.html>
- ЭДМУНДС Д. 1999. Серебристый свет. Подлинная жизнь Владимира Набокова.– Иностранная литература 1999, 12. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/kinbot.html>
- ЯКОВЛЕВА Н. 2012. «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки: Helsinki University Print.
- BADER, J. 1973. *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkeley: University of California Press.
- BARTHES R. 1974. *S/Z*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BENJAMIN, W. 1968. *Illuminations*. New-York: Schochen books.
- BUHKS, N. The Novel-Waltz (On the Structure of King, Queen, Knave).– <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/buhks1.htm>
- CONNOLLY, J. 1992. *Nabokov's early fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge university press.
- DERRIDA J. 1998. *Of Grammatologie.– Literary Theory: An Anthology*. Blackwell publishers.
- EDMUNDS, J. 2000. Transcript of the live chat session that took place Thursday, June 29, 2000.– <http://www.samizdat.com/chat136.html>
- FIELD, A. 1967. *V. Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown.
- GIL, M. 2015. Roland Barthes: Life as a text. *Barthes studies* vol.1. P. 35-60. – <http://sites.cardiff.ac.uk/barthes/files/2015/11/GIL-Life-as-a-Text.pdf>.
- GRABES, H. 1977. *Fictitious biographies: Vladimir Nabokov's english novels*. The Hague: Mouton.
- LIVAK, L. 2003. *How it was done in Paris*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- LIVAK, L. 2005. *Le Studio Franco-Russe*. Toronto: Department of Slavic Languages and Literatures The University of Toronto.
- NABOKOV, V. 1964. *Bend sinister*. New York: Time incorporated.
- NABOKOV, V. 1969. *Ada or Ardor: a family chronicle*. New York: Fawcett World Library.
- NABOKOV, V. 1973. *Strong opinions*. New York: McGraw-Hill.
- NABOKOV, V. 1974. *Look at the Harlequins!* New York: McGraw-Hill.
- NABOKOV, V. 1992. *Lolita*. London: Campbell.
- NABOKOV, V. 1992. *Pale fire*. London: Campbell.

STEGNER, P. 1996. *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*. New-York: The Dial Press.

TAMMI, P. 1985. Problems of Nabokov's poetics. A narratological analysis. Helsinki: «Suomalainen tiedeakatemia».

TAMMI, P. 1999. The St. Petersburg Text and Its Nabokovian Texture. – Russian subtexts in Nabokov's fiction. Tampere: Tampere university press. P. 65–90.

TAMMI, P. 2006. Against Narrative ("A Boring Story"). *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. Volume 4, № 2, June 2006. P. 19–40.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

В отношении фигуры автора в тексте показателен роман Владимира Набокова «Pale fire», предполагающий вариантивность авторства «текста-1» и «текста-2» и, таким образом, вписывающийся в предложенный нами вариант «Допустимые варианты авторства». Вопрос об авторстве основного и включённого текстов в романе широко исследовался в набоковедении, и мы приводим здесь уже известные литературоведению интерпретации наших предшественников, а потому сочли необходимым поместить эту главу в приложения.

Кроме того, нами обнаружен любопытный пример использования фигуры автора в тексте в мистифицированном романе «*Silvery light. The real life of Vladimir Nabokov*» американского исследователя творчества Набокова Д. Эдмундса. Жанр мистификации, а также литературные традиции, которые представляет роман Эдмундса, не соотносятся с традицией и культурным контекстом рассматриваемых нами текстов в рамках настоящего исследования, поэтому мы не сочли возможным включить эту главу в основной текст работы. Тем не менее, роман «*Silvery light. The real life of Vladimir Nabokov*» являет собой особый случай введения фигуры автора в текст и репрезентативен в отношении нашего исследования.

### ПРИЛОЖЕНИЕ 1. „PALE FIRE“ («БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ») В. НАБОКОВА

В романе Набокова, как и в вышеупомянутых текстах А. Битова, актуализуется игра на соотношении текста и комментария к нему, выступающего в роли контекста, однако, в отличие от Битова, который использовал реальные пушкинские тексты, Набоков приводит свой собственный «текст в тексте», вверяя его авторство протагонисту романа, писателю и поэту Джону Шейду. Таким образом, согласно классификации, предложенной во введении к данной работе, здесь мы имеем дело с фикциональным «чужим» текстом в тексте.

Начинается роман с предисловия Чарльза Кинбота – соседа и приятеля Джона Шейда, поэта и учёного, автора поэмы «Бледный огонь» в четырёх песнях. В предисловии Кинбот сообщает, что без его примечаний «*Shade's text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem as his (being too skittish and reticent for an autobiographical work), with the omission of many pithy lines carelessly rejected by him, has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachments and so forth, a reality that only 'his' notes can provide*<sup>58</sup>» (Nabokov 1992: 21). Кинбот повествует об истории их с Шейдом

---

<sup>58</sup> «текст Шейда попросту не имеет никакой человеческой значимости, ибо человеческой значимости такой поэмы, как эта (слишком робкая и сдержанная для автобиографического труда, с выпуском массы бездумно отвергнутых содержательных строк), не на что

крепкой дружбы, о «коммерческих страстях» и «университетских кознях», развернувшихся вокруг публикации поэмы. Он сообщает, что вдова Шейда собственноручно подписала договор, согласно которому Кинбот получает в своё распоряжение рукопись и обязуется опубликовать её с собственным комментарием. Однако позднее она меняет свое решение и, поддавшись на уговоры «теневого шейдоведов», просит Кинбота принять в качестве соавторов комментария двух профессоров. Шейд отказывается выполнить её просьбу. В конце комментария читатель узнаёт, что Кинбот пришёл к Шейду сразу же после того, как тот окончил свою поэму, и пригласил поэта выпить вина по этому случаю. Как только они выходят в сад, в них стреляют, и Шейд погибает. Кинбот забирает рукопись поэмы и далее располагает ею по своему усмотрению.

За предисловием Шейда следует текст самой поэмы, состоящей из 999 строк. В поэме Шейд подводит итоги своей жизни: уместает в ней свою краткую биографию, где повествует о своем детстве, о жизни в городе Нью-Уае с супругой, о белом фонтане, который привиделся ему в состоянии клинической смерти. Он рассказывает трагическую историю самоубийства своей дочери, размышляет о жизни после смерти, о гармонии творчества и желании разгадать загадку смерти.

Далее следует комментарий Кинбота к поэме. С первых же строк комментария Кинбот уводит читателя в «Zembla, my dear country»<sup>59</sup> (Nabokov 1992: 58). Королевство Зембла – родина Кинбота, откуда ему пришлось бежать, поскольку, согласно неоднократным намекам, он является наследником престола. Подлинное его имя – Карл II, Карл-Ксаверий-Всеслав, прозванный Возлюбленным. Упоминания Кинбота о своём истинном происхождении туманны потому, что он опасается покушения со стороны тайной организации, преследующей земблянских монархов. Кинбот уверен, что пуля, убившая Шейда, предназначалась на самом деле ему.

Предполагая, что поэма Шейда повествует об истории земблянского короля Карла Возлюбленного, Кинбот подглядывал за Шейдом в окна, надеясь увидеть поэта за работой. Однако, прочитав произведение, он обнаруживает, что в ней ни слова нет о Зембле и истории Карла II, и объясняет это ревнивой цензурой супруги Шейда, Сибил. Несмотря ни на что, Кинбот эпизодически, на протяжении всего комментария, рассказывает историю своего побега из Земблы, попутно повествуя и о своей жизни в Нью-Уае и соседстве с четой Шейдов. Он даже «включает в комментарий подложные варианты, пытаясь доказать, что истинным источником вдохновения Шейду послужила история Зембли» (Бойд 2004: 512).

---

опереться, кроме человеческой значимости самого автора, его среды, пристрастий и проч. – а все это могут ей дать только <его> примечания» (Пер. С. Ильина; Набоков 2004, 3: 307–308).

<sup>59</sup> «Земблу, мою милую Родину» (Набоков 2004, 3: 344).

В строго научном смысле комментарий Шейда представляет собой, по оценке Брайана Бойда, «неупорядоченный академический кошмар» (Бойд 2004: 511). «<...> время от времени в нём проскальзывают значимые факты из Биографии Шейда, подробности написания поэмы, параллели из других шейдовских произведений, изящные варианты, не вошедшие в основной текст, полезные пояснения к трудным словам, образам, аллюзиям. Однако Кинбот с завораживающими подробностями описывает никак не относящиеся к поэме землянские обычаи и при этом недостаточно знаком с американской реальностью, чтобы понять шутку: „«Красные носки» победили «Янки» 5:4 Гомером Чэпмена<sup>60</sup>«. В его горной хижине не находится текстов шекспировских пьес, за исключением «Тимона Афинского» в переводе на землянский, поэтому он не может даже проследить источник названия поэмы, которую комментирует<sup>61</sup>» (Бойд 2004: 511).

Бойд перечисляет все «ловушки», в которые может угодить критик и в которые, по замыслу Набокова, попадает безумец Кинбот: «желание <...> присвоить анализируемый текст, отыскать там намёки на самого себя, вычитать то, что ему хочется вычитать, втиснуться между текстом и читателем; иллюзия, что всеми своими достоинствами текст обязан только ему и что последуй автор его советам, результат был бы ещё лучше; стремление шпионить за художником в процессе творчества, вламываться в его личную жизнь, как будто это необходимо для толкования текста; ощущение, что он – единственный, чьи мысли созвучны мыслям гения; отчаянное стремление достичь бессмертия, связав своё имя с бессмертным произведением» (Бойд 2004: 511–512).

Рано или поздно для читателя становится очевидным, что Кинбот – сумасшедший, а степень расположения к нему Шейда он явно преувеличивает. О степени помешательства Кинбота свидетельствует

---

<sup>60</sup> Кинбот вычитывает в этих строках заглавие сонета Китса, которое, по его предположению, оказалось в спортивном отчёте случайно, вследствие небрежности наборщиков. На самом деле, «Кинбот неверно прочитывает „On Chapman's Homer“ из заголовка, действительно появлявшегося в спортивных колонках американских газет в 1937-1938 гг., и в переводе поэмы пришлось эту ошибку сохранить, чтобы не лишить комментарий Кинбота смысла. Homer в данном случае не Гомер, а homer run (круговая пробежка) – определенный игровой ход в бейсболе, приносящий очки команде, игроку которой удастся этот ход осуществить (с прописной буквы слово написано потому, что в английских заголовках так пишутся все слова). В свой черед и Чапмен -- это не переводчик Гомера Джордж Чапмен (1559?-1634), которому Джон Китс (1795-1821) посвятил свой знаменитый сонет „On First Looking Into Chapman's Homer“ („При первом прочтении Чапменского Гомера“), а бейсболист Бен Чапмен, игравший за команду „Boston Red Socks“ („Бостонские красные чулки“). Таким образом, „On Chapman's Homer“ следует читать как „благодаря круговой пробежке Чапмена“, и „ошибка наборщика“ тут не при чем» (Люксембург, Ильин 2004: 671).

<sup>61</sup> Отметим, что в контексте настоящей работы эта ситуация соотносима с историей графомана Бобёрова – героя книги А. Битова «Вычитание зайца», у которого не оказалось под рукой писем А. С. Пушкина, чтобы проверить свои предположения о них.

«фантазмагорический „Указатель“» к поэме, в котором «Сибилла Шейд, к которой Шейд постоянно обращается на протяжении всей поэмы, удостаивается лишь единственной строчки («Шейд, Сибилла, жена Ш., passim), тогда как подробные ссылки на самого Шейда занимают целую страницу, а на Кинбота и Карла II – чуть ли не три» (там же, с. 512). Главным же доказательством безумства Кинбота является подсказка самого Набокова, отметившего в дневнике, что «гадкий комментатор – никакой не бывший король и даже не доктор Кинбот, но профессор Всеслав Боткин, русский и сумасшедший...» (Бойд 2004: 841).

Итак, мы имеем дело со структурой «текст в тексте»: в роман включена поэма, которую можно рассматривать вне всякого контекста и которая имеет самостоятельное значение. Комментарий же придаёт ей совершенно иные смыслы и трактовки. Однако семантика романа позволяет рассматривать эти структуры на разных уровнях, и особую роль здесь приобретает вопрос авторства этих текстов.

*Первый и наиболее «прозрачный» вариант толкования* таков, что Кинбот и Шейд – действительно, разные персонажи. Шейд – поэт, писатель и учёный, автор поэмы. Кинбот – он же Боткин, сумасшедший, автор безумного комментария к поэме Шейда, и вместе с тем автор истории о Зембле<sup>62</sup>.

При подобной трактовке основной пафос романа имеет отношение к иронии по поводу неумелого комментирования, к насмешке над литературоведами и их интерпретациями, которые порой бывают занятнее самих интерпретируемых текстов.

На уровне нарратива мы имеем двоих вымышленных протагонистов и два вымышленных «чужих» текста, один из которых выступает в роли контекста к другому и придаёт ему новые, совершенно неожиданные смыслы. Один из протагонистов, Кинбот, выступает также и в роли нарратора, повествуя о жизни другого протагониста, Шейда, об их общении, а также о Зембле и истории своего побега из королевства.

В противовес вышеизложенной трактовке романа существует мнение о том, что «neither of the two agents is in full control over his own discourse: the novel as a whole is taken to promote the presence of an extra-fictive author – VN himself – actively manipulating the narrative behind the backs of his protagonists»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Подобной трактовки придерживается Pekka Tammi в работе «Problems of Nabokov's poetics», однако, по его мнению, «The proper question to ask when studying *Pale Fire* is not merely *Who speaks?*, but also the more distinctively Nabokovian one: *Who is responsible for the correlations hidden between the narrative levels?*» («Правильный вопрос, который стоило бы задать при изучении „Бледного пламени“, – не просто *Кто говорит?*, но также и более характерный набоковский вопрос: *Кто в ответе за корреляции, скрытые между нарративными уровнями?*) (Tammi 1985: 204).

<sup>63</sup> «Никто из двоих агентов не контролирует полностью собственный дискурс: роман в целом призван поддерживать присутствие экстрафиктивного автора – самого Владимира

*Второй вариант интерпретации* набоковского романа – представить Кинбота автором и поэмы, и комментария к ней. Впервые эту точку зрения высказал Page Stegner (см. Stegner 1996): «Gradus and Shade are as much figments of Kinbote's imagination as <...> the far-distant land of Zembla. <...> If «Kinbote» is able to dream up an Arabian nights tale of his royal life in [the Zemblan capital] and populate that <...> city with several dozen fantastic, through imaginary, personalities, he is certainly able to dream up John and Sybil Shade and their daughter Hazel, and create a fictitious poem as well<sup>64</sup>» (цит. по: Tammi 1985: 202). Тех же воззрений на роман придерживался и Herbert Grabes (см. Grabes 1977), а также D. Barton Johnson, считавший, что автор поэмы и комментария – Кинбот, который, вместе с тем, являет собой В. Боткина, отвечающего за все уровни повествования в романе: «В<otkin> is himself a narrative agent who is „writing a novel about the entirely fictional characters Kinbote, Shade, and Gradus“»<sup>65</sup> (Tammi 1985: 203).

Нарративная конструкция романа в подобной интерпретации такова: Владимир Набоков как автор-демиург приписывает авторство поэмы и комментария к ней протагонисту и нарратору Чарльзу Кинботу. Тот, в свою очередь, вверяет авторство поэмы протагонисту второго порядка Шейду и снабжает её комментарием. Комментарий и поэма в таком случае представляют собой единый свертхтекст, объединённый, внутри семантики текста, замыслом Кинбота.

*Третьей и наиболее вероятной, с нашей точки зрения, трактовкой* романа является следующее объяснение: автор поэмы и комментария к ней – Джон Шейд. Этому же мнения придерживался Эндрю Филд (см. Field 1967), утверждавший, что «it is S<hade> who has invented K<inbote>, whereas "V. Botkin [...] is the secondary Nabokovian agent who has the real person out of whom Shade fashioned Kinbote"»<sup>66</sup> (цит. по: Tammi 1985: 203), а также Джулия Бадер (см. Bader 1973). Любопытно предположение Э. Джейнвэй о том, что «Kinbote is Shade's mad ghost, attempting in his commentary to carry on the unfinished task and write the last line of Shade's poem<sup>67</sup>» (цит. по: Tammi 1985: 203). Бойд, указывая на «странное родство поэмы и комментария, понуждающее нас

---

Набокова, активно управляющего повествованием за спиной своих протагонистов» (Tammi 1985: 203).

<sup>64</sup> «Градус и Шейд – такая же фикция воображения Кинбота, как и далёкая Зембла. <...> Если «Кинбот» способен выдумать историю арабских ночей своей царской жизни в «столице Земблы» и заселить её <...> город несколькими дюжинами фантастических воображаемых личностей, он определённо способен выдумать Джона и Сибил Шейд и их дочь Хейзель, а также создать фиктивную поэму».

<sup>65</sup> «Сам Б<откин> – это нарративный агент, пишущий роман о полностью фиктивных личностях – Кинботе, Шейде и Градусе».

<sup>66</sup> «Это Ш<ейд> выдумал К<инбота>, тогда как „В. Боткин <...> – второй набоковский агент, имеющий реальную личность, из которой Шейд сформировал Кинбота“».

<sup>67</sup> «Кинбот – безумный дух Шейда, пытающийся продолжить в своём комментарии осуществление незаконченной задачи и сочинить последнюю строку поэмы».

заглянуть еще глубже», обнаруживает их «взаимные отображения» (Бойд 2004: 518, 522). Он предполагает, что Шейд выдумал свою фиктивную смерть, чтобы, перевоплотившись в Кинбота, преодолеть границу небытия: «Шейд испытывает потребность шагнуть за грань своей смерти и наполнить себя смыслом, который он не в состоянии выразить через текст своей жизни, но только через текстуру взаимосвязанных поэмы и комментария, себя и не-себя, жизни и того неведомого, что ждёт потом. Он хочет попытаться проникнуть в чужую душу и сыграть роль торговца жизнью и смертью, показать будто бы из-за пределов своего существования, как его собственная смерть может внезапно превратить тупик его пожизненного поиска во врата открытия» (Бойд 2004: 528). Он «умерщвляет себя, чтобы переселиться в душу Кинбота, как бы намекая на высвобождение личности, предположительно возможное после смерти. С другой стороны, он создаёт Кинбота, который как никто другой демонстрирует, что значит пожизненное заключение в темнице собственной личности, и в то же время пытается ворваться в потаённое святилище чужой души» (Бойд 2004: 533).

Нарративная конструкция романа при подобном подходе такова: Шейд, являясь протагонистом набоковского романа, сочиняет поэму, повествование в которой ведётся от первого лица, и снабжает ее комментарием, авторство которого переадресует рассказчику и протагонисту Кинботу.

Примечательно, однако, что спустя несколько лет после выхода в свет набоковской биографии «Владимир Набоков. Американские годы» ее автор, Брайан Бойд, предлагает новую интерпретацию романа: теперь он считает истинным автором поэмы и комментария к ней покойную дочь Шейда, Хейзель, которая «превращает Земблю в зеркальный мир, солнечным зайчиком забрасывающий в воображение Шейда замысел его автобиографической поэмы» (Бойд 2015: 297). И Бойд находит в тексте романа, а также некоторых контекстах к нему, основания для подобной интерпретации. «Хэйзель топится в озере после того, как сходит с автобуса в местечке с определенно шотландским названием Локенхед (Lochanhead; от шотл. lochan, озерцо) и направляется к ледяной топи в Локен-Нек (Lochan Neck). Воспитателем Карла II Земблянского был шотландец, некий господин Кэмпбелл, который мог наизусть декламировать „Макбета“ и прививал юным принцессам любовь к „Погребальному плачу по лорду Рональду“ из „Песен шотландской границы“ Вальтера Скотта <...> В „Деве озера“ Скотта король северной страны, сохраняющий свое инкогнито до самого конца поэмы, продирается сквозь горные леса, встречает Деву озера и представляется ей <...>: „A stranger I,“ the Huntsman said, / Advancing from the hazel shade<sup>68</sup>» („Я – незнакомец“ – сказал Охотник, / Выходя из тени орешника, I, 20)» (там же). Название поэмы Скотта произошло из «артуровского мифа в изложении Томаса Мэлори, у которого Дева озера, существо туманно-

---

<sup>68</sup> Словосочетание «Hazel shade» - (или «тень орешника» в переводе на русский), очевидно, являет собой игру слов с именем дочери Шейда – Хейзель Шейд.

сверхъестественное, вручает Артуру меч, дающий ему права на престол. Отсылка к Скотту и стоящему за ним Мэлори словно бы подсказывает, что Кинбот выходит на сцену в роли короля северной страны „из тени Хэйзель Шейд“ («from the Hazel Shade»), девы озера. Вдохновляя Кинбота на сотворение Зембли, Хэйзель подвигает своего отца на написание «Бледного огня», а потом позволяет Кинботу оставить себе „королевские регалии“ – драгоценную рукопись, которая даст ему возможность рассказать историю, доказывающую, что он – король» (Бойд 2015: 295-296). По мнению исследователя, Хэйзель выбирает именно Кинбота и внушает ему мысль о Зембле по той причине, что «он живет по соседству с ее отцом и является его горячим поклонником. Хэйзель выделяет Кинбота среди прочих, потому что узнает в нем такого же самоубийцу, каким была она сама, а еще потому, что Зембла, лучезарное, но, к сожалению, не постоянное убежище от отчаяния, заставляет Кинбота делиться своей историей с Шейдом, что обеспечивает Хэйзель не прямым, но в конечном счете очень полезным каналом связи с отцом» (Бойд 2015: 297). Для Кинбота Зембла «становится <...> формой эскапизма, спасительным сном, но под всем этим мы можем разглядеть новую глубину человеческой правды, правды Хэйзель, находящей в себе силы признать свое прошлое, смело повернуться к нему лицом, весело преобразить его и дать Кинботу такую возможность побега, которой она сама была лишена. В то же время Хэйзель получает возможность создать зеркальную проекцию ее прошлого одиночного заключения и нынешнего наслаждения свободой (Бойд 2015: 299).

При таком подходе к толкованию текста он обретает иную, чем уже была предложена выше, нарративную форму, сочетающую более распространенную цепочку авторов: Владимир Набоков, конкретный автор романа «Pale fire» и всех текстов, входящих в него, ввергает авторство текста поэмы и комментарии к ней протагонисту Хэйзель, которая, в свою очередь, переадресует авторство поэмы Джону Шейду, а авторство комментариев к поэме и предисловия к ней – рассказчику романа Чарльзу Кинботу.

Вариативность трактовок, по нашему мнению, входила в набоковский замысел, поскольку уже сама по себе форма нарратива в предисловии Кинбота предполагала разные технические возможности прочтения текста. В предисловии Кинбот отсылает читателя к собственным примечаниям к поэме и, таким образом, читателю предстоит определиться: следовать указаниям рассказчика и регулярно пролистывать текст в его естественной последовательности, узнавая, таким образом, подробности земблянской жизни нарратора и его взаимоотношений с Шейдом сразу же, не дойдя до шейдовской поэмы, или же действовать поступательно, последовательно прочесть сначала предисловие рассказчика, затем текст поэмы, и только потом перейти к примечаниям. Поверив рассказчику на слово и продвигаясь по тексту вслед за его указаниями, читатель снова столкнется с дилеммой: в одном из примечаний Кинбота обнаруживается ссылка на другое, более

раннее его примечание, проследовав по этой ссылке, читатель обнаружит ссылку на еще одно примечание. Таким образом, посредством множества перекрестных ссылок, Кинбот уводит читателя далеко от предисловия к поэме, однако в итоге возвращает его. Терпеливый читатель, последовавший за рассказчиком, уже на второй странице предисловия знает о Кинботе больше, чем, казалось бы, должен знать, и понимает, что Кинбот – скорее всего, рассказчик ненадёжный. Подобная структура предисловия и комментария Кинбота позволяют рассматривать их как гипертекст<sup>69</sup>.

В сущности, роман «Pale fire» представляет собой «комедию различений между поэмой и комментарием» (Бойд 2004: 511). Однако немаловажно, что комментарий здесь не является классическим научным комментарием, дающим дефиниции различных сегментов текста поэмы. Комментарий Кинбота – фиктивный, а потому традиционная иерархия, в которой текст поэмы расценивался бы как основной текст, а комментарий к ней – как метатекст, к данной структуре неприменима. В тексте «Pale fire» существуют два текста, и комментарий здесь выступает как равнозначимый самостоятельный текст, чётко определить первенство «текста-1» или «текста-2» не представляется возможным, вопрос авторства этих текстов лежит в основе семантики всего набоковского романа.

---

<sup>69</sup> В словаре культуры XX века В. Руднева гипертексту даётся следующее определение: «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов. Простейший пример Г. – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по-разному: от одной статьи к другой, по мере надобности, игнорируя гипертекстовые отсылки; читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое плавание, то есть от одной отсылки переходить к другой» (Руднев 1999: 69). Х.Л. Борхес, дав одной из своих новелл название «Сад расходящихся тропок», метафорически обозначил таким образом специфику гипертекста. Согласно сюжету новеллы, старинный китайский писатель Цюй Пэн завещал потомкам свой роман и свой сад-лабиринт, обозначив в письме, что он оставляет «разным (но не всем) будущим временам «свой» сад расходящихся тропок». Однако сад так и не был найден, а вместо романа осталось лишь собрание разрозненных набросков и заметок, в которых рассматривались различные варианты развития сюжета. Английский синолог, исследовавший этот казус, пришёл к выводу, что «бессвязный роман и был „садом расходящихся тропок“ «...» Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отменяя все остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. «...» в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам. Иногда тропки этого лабиринта пересекаются: вы, например, явились ко мне, но в каком-то из возможных вариантов прошлого вы – мой враг, а в ином – друг» (Борхес 2011: 142). Таким образом, идея Борхеса о множестве «тропок» и лабиринтов смысла соотносима с формой организации набоковского романа «Pale fire».

## **ПРИЛОЖЕНИЕ 2. МИСТИФИЦИРОВАННЫЙ РОМАН Д. ЭДМУНДСА «SILVERY LIGHT. THE REAL LIFE OF VLADIMIR NABOKOV» («СЕРЕБРИСТЫЙ СВЕТ. ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА»).**

Джэфф Эдмундс, библиотекарь Пенсильванского университета, страстный поклонник творчества В.В. Набокова, а также создатель и редактор посвящённого Набокову веб-сайта Zembla, известен ещё и тем, что в 1998 году организовал блестящую мистификацию, предложив неизвестный обнаруженный набоковский текст и введя в заблуждение самых опытных набоковедов. В Интернете появилась статья, подписанная именем швейцарского профессора литературы Мишеля Десоммелле, который якобы прочел фрагменты незаконченного Набоковым романа «The Original of Laura», выкраденные приставленной к умирающему Набокову медсестрой. В статье содержались выдержки из романа. Цитаты оказались столь мастерской стилизацией, что многие поверили в их подлинность.

В данной главе речь пойдёт об ещё одной мистификации Эдмундса – романе «Silvery light. The real life of Vladimir Nabokov». Это критический разбор романов Набокова, приправленный лирическими отступлениями, комментариями и рефлексиями рассказчика. В самом начале романа нарратор, выдающий себя за автора, сообщает: «Моя книга – это научный труд, и как таковой она имеет своим основанием не сенсационные домыслы, но главенство истины. <...> Все началось весной 1962 года в университете Олд-Экс, где я только что с блеском защитил вторую мою докторскую диссертацию (озаглавленную “Quelques considérations sur l’histoire de l’histoire de la littérature”), – там-то профессор искусств Фриц Бертауд и познакомил меня с сочинениями Набокова. Я хотел написать литературную биографию и все не мог отыскать достойного персонажа. <...> В изначальном договоре на эту книгу (подписанном три года назад с издателем, проявлявшим в то время значительно большее понимание, – закон запрещает мне называть его имя) оговаривалось, что текст ее должен состоять не только из собственно биографического материала (которым читатель, надеюсь, уже вполне наслаждался), но также из критических разборов каждой из набоковских книг» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

История эта выглядела бы вполне достоверной, если бы авторство романа не вверялось Чарльзу Кинботу – протагонисту набоковского романа «Pale fire», о котором шла речь в первом приложении к тексту диссертации.

Подобно тому как Кинбот поступал в романе Набокова, он и здесь, в тексте Эдмундса, «выпячивает себя», преувеличивает свои достоинства, критикуя при этом других исследователей. Так, например, Кинбот замечает: <n>екий французский славист и одновременно с ним молодой американский ученый обратили внимание на обилие упоминаний числа три и троекратных повторов

в КДВ<sup>70</sup>. (Я не уверен в значимости их наблюдения, на мой взгляд, это всего лишь эхо трехчастного названия романа)). О литературных критиках он в целом высказывается довольно резко: «Бестолковость людей, самодовольно уверенных в своей толковости, – вот точный образ мира литературной критики» (там же). К читателю Кинбот обращается и вовсе бесцеремонно: «Для ленивых тупиц среди тех из вас, кто не позаботился изучить родной язык Мастера, укажу, что по-русски (да и по-французски) слово „роман“ может обозначать и книгу, и любовную связь. <...> Самозванным же „набоковедам“ даю *un conseil* – на манер нынешних швейцарских пограничников, учтиво рекомендуящих обзавестись правильной *carte de sejour*: прежде чем слишком надолго уезжать во Францию – учите русский язык. Самонадеянные толкования Набокова равносильны без знания русского толкованиям Ван Гога без представления о желтом, оранжевом и синем цветах» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

На неслучайность совпадения имён протагонистов в романах «Серебристый свет» и «Pale fire» указывают и постоянные отсылки Кинбота к Зембле и земблянскому языку: «как говорим мы, зембляне»; «На земблянском я описал бы себя как *forblossfet* или даже *lyudatuprusket*, но ни то ни другое не передает ни глубины, ни остроты моего изумления с той сотрясающей щеки раскатистостью, с какой делает это английское слово, происхождение коего остается и поныне неизвестным: *flabbergasted*» (там же). Так же как Кинбот в романе Набокова приписывал поэме Шейда земблянский контекст и вычитывал в ней биографию Карла Возлюбленного, в романе Эдмундса он насильно инкорпорирует земблянские реалии в набоковские тексты: «Не следует упускать из виду то обстоятельство, что русское его название, перезаписанное латиницей, образует анаграмму английской фразы “*Look at*

<sup>70</sup> Под «неким французским славистом», очевидно, подразумевается Нора Букс и её статья «The Novel-Waltz (On the Structure of *King, Queen, Knave*)», в которой исследователь рассуждает о том, что «the title <...> is an allusion to the waltz’ 3/4 time, which is immutably maintained from the beginning to the end of the work» («заглавие служит указанием на тройной счет вальса, который устойчиво сохраняется на протяжении всего повествования») (Buhks: интернет-документ). «Its realization is given by the stylistic figure of triple repetition, very widespread in the novel, for example («Он реализуется стилистической фигурой тройного повтора, чрезвычайно распространенной в романе, например»): „Vse stalo kak-to srazu legko, iasno, otchetlivo. Ona s udovol'stvиеm vyrugala Fridu za to, chto pes nasledil na kovre; ona s'ela kuchu melkikh sandvichei za chaem; ona delovito pozvonila v kassu kinematografa, chtoby ostavili ei dva bileta na prem'ерu...“ <...> For Frants the second-class car was („Для Франца вагон второго класса был“) „kak riumka gustogo belogo kiurasao, kak trekhminutnaia poezdka v taksomodore, kak tot ogromnyi pomplimus, pokhozhi na zheltyi cherep, kotoryi on kak-to kupil po doroge v shkolu“. The ball (мяч) „zaprygal, razmnozhilsia, razsypalsia“ <...>. Frants „rvanulsia, zasuetilsia – I, nakonets, nashel“ <...>. „Vialyi, dolgoviazhi, perezrelyi shkol'nik“ <...>» (там же). Статья Норы Букс была опубликована на сайте Zembla, а перевод с французского на английский осуществил именно Джефф Эдмундс – истинный автор романа «Серебристый свет. Истинная жизнь Владимира Набокова». Установить же, кто подразумевается под «молодым американским учёным», нам не удалось.

*Valdemar*” (“Смотри на Вальдемара”), то есть завуалированную ссылку на Вальдемара Невнятного (1803–1867, правил с 1815-го по 1863-й), мудрого, но слабого короля, скончавшегося в изгнании. Вальдемар, имя коего представляет собой земблянский вариант распространенного славянского имени “Владимир”, пришел к власти в начальные годы XIX столетия, будучи еще застенчивым двенадцатилетним отроком» (там же).

В романе Набокова Кинбот одержим навязчивым страхом быть убитым, точно так же подобные опасения преследуют его и в романе Эдмундса. Однако убийство здесь грозит не ему, а его герою – Владимиру Набокову: «<...> по мере того как Сирин выказывал, печатно, все большее презрение к тирании, сокровенная эта организация, официально безымянная – назовем ее удобства ради “Тенями”, – наметила его для того, что она эвфемистически именovala “устранением”» (там же). Таким образом, тайная царевбийственная организация «Тени» переключивается из набоковского романа в текст «Серебристого света», и это доказывает, что перед нами всё тот же Чарльз Кинбот, герой набоковского текста, сознание которого так же поглощено и замутнено вымышленной историей о побеге из королевства Зембла.

Зная сюжет набоковского романа, читатель непременно должен понять, что в случае с Чарльзом Кинботом имеет дело с безумцем и ненадежным рассказчиком. Словно предугадывая такой исход, Кинбот обращается напрямую к читателю в попытке убедить его в своей правдивости: «я знаю, знаю без всяких сомнений, что многие из вас, основываясь единственно на непристойном вздоре, распространяемом обо мне завистливыми коллегами, считают меня если не сумасшедшим, то лишенным ума. Уверяю вас, я не страдаю ни тем, ни другим. И самое главное, о мои досточтимые, скептические читатели, чтобы в вашем отношении ко мне присутствовала, так сказать, презумпция невиновности, пусть даже только сейчас, только до конца этой чрезвычайно важной главы. Умоляю вас, будьте внимательны, не судите меня, пока не прочтете всего, всего, до конца» (там же).

Начинает своё повествование Кинбот рассказом о посещении могилы Набокова. Однако это не было стандартным возложением цветов на могилу писателя: Кинбот приходит на кладбище 21 июля 1977 года, вскоре после похорон, с единственной целью откопать тело Набокова: «Могила, как мне сказали, оставалась еще не обозначенной. <...> Но Владимира Набокова похоронили больше двух недель назад, и я полагал, что работа мне предстоит нелегкая. <...> Гроб оказался изукрашенным с необъяснимой затейливостью – резной багет, бронзовая пластина с награвированным на ней латиницей именем усопшего, которое я попытался на ощупь прочесть в темноте: V..A.....M.N..K. Что ж, похоже» (Эдмундс 1999: интернет-документ). Далее Кинбот в подробностях описывает свои попытки вскрыть гроб: «Упершись одною ногой в грудь ВН, а другой в чресла его, я поддевал бронзовые запоры, расположенные вдоль левого края гроба, поднимая и опуская плоский вагин конец (точно крестьянин, устанавливающий столб нового забора). <...>

Стойком вытянув лом из ямы, я совсем спустился в могилу, оседлав гроб так, что ноги мои втиснулись в прощелины между его плоскостями и земляными стенами. <...> В ушах моих прогремел согласный рев множества голосов, словно бы ангельских. Но никакого Владимира Владимировича там не было<sup>71</sup>» (там же).

В следующей главе Кинбот признаётся, что с самого начала этой книги «нечто повадилось навещать <его>» (там же). «Я имею в виду томительные преследования в духе английского *haunted*, происходящего, кстати сказать, от старо-землянского *heimte* – внушать, притягивать, захватывать, притязать. Кто-то или что-то преследовало меня, плетясь по пятам моих размышлений, пряча от меня карандаши и справочные карточки, стуча бесплотными пальцами в окна моей лачуги, нашептывая мне между порывами мартовского ветра соблазнительную участь и всеми мыслимыми способами заманивая меня в зазеркалье. Мне кажется, я знаю, кто это был» (Эдмундс 1999: интернет-документ).. Продолжая тему взаимодействия с чем-то потусторонним (Кинбот вполне конкретно намекает на призрак самого Набокова), рассказчик повествует об экстрасенсе мадам Тук, которая будто бы «является “канализатором”, то есть медиумом, способным создавать каналы связи с бестелесными духами, включая, конечно, и духов умерших людей, которых она называла, демонстрируя удивительное пристрастие к невнятным эвфемизмам, “другими”». Кинбот отправился к ней в надежде побеседовать с духом Набокова и задать ему свои вопросы, однако вопреки желаниям биографа дух, с которым мадам Тук всё же удалось наладить контакт, ответил только на один единственный вопрос Кинбота:

– Не могли бы вы сказать мне, на что похожа та, другая сторона.

– ...и смерть мне кажется не грозною загадкой, –

а этим реющим туманом медовым (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Рассказ Кинбота, хотя и не представляется правдивым с позиции реальной жизни абстрактного биографа, однако органично вписывается в поэтику Набокова и в художественном мире писателя является вполне возможным. Взаимодействие с миром мёртвых, иносказательный ответ, полученный Кинботом на его вопрос, само по себе обращение к теме потусторонности – это, пожалуй, самые узнаваемые элементы «набоковского текста». Таким образом, Набоков становится здесь персонажем обставленного по его собственным законам художественного мира, в который помещает его Джефф Эдмундс, скрывающийся за фигурой нарратора и фиктивного автора романа – Чарльза Кинбота.

---

<sup>71</sup> Концовка эпизода с поисками тела Набокова синонимична финалу набоковского романа «Защита Лужина»: «Дверь выбили. „Александр Иванович, Александр Иванович!“ – заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было» (Набоков 1999: 46).

Историю с исчезновением тела писателя Кинбот объясняет у Эдмундса в меру своей одержимости: «То, что Набоков умер не своей смертью, лишь теперь начинает признаваться широкой публикой. Его так называемая „загадочная“ смерть, объявлявшаяся следствием то падения в горах, то вирусной инфекции, то воспаления легких, то прозаической остановки сердца, была, как ныне стало известно, причинена или по меньшей мере ускорена особливим, почти неуследимым ядом <...> Тело, о чем я узнал слишком поздно, – иначе не предпринял бы бесплодной ночной вылазки, описанной мною в первой главе, – кремировали всего через несколько дней после того, как обладатель его освободил, так сказать, помещение. Увы, никаких годных для предъявления суду доказательств совершенного преступления не сохранилось» (там же). Кинбот сообщает, что Набокову будто бы было известно о том, что за ним велась слежка. Слежка эта поначалу, в пору молодости, не представляла угрозы, поскольку «молодой хлыщ и эстет, полная противоположность своего политически деятельного отца, не составляет <...> опасности, «однако» по мере того, как возрастала писательская слава Сирина, по мере того, как он становился все более прямым в своих нападках на идиотически жестокий режим, терзающий его родину, силы тьмы пришли к заключению, что это раздражающее начало надлежит уничтожить» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Для читателя, знакомого с сюжетом «Pale fire», не составит труда определить источник безумных фантазий Кинбота о преследовании тайной организацией и покушении на жизнь писателя.

Помимо обстоятельств смерти Набокова, Кинбот выдумывает и некоторые подробности из жизни писателя, а чтобы придать этим сочинённым обстоятельствам эффект достоверности, он попросту мистифицирует дневник писателя. Кинбот рассказывает известный сюжет о гипотетически возможных встречах Набокова с Францем Кафкой и далее отмечает: «Увы, подобно многим иным анекдотам, связанным с жизнью Набокова, апокрифическим оставался и этот, пока я не наткнулся на следующее место из его дневника, датированное “13 juillet 1923” (копию оригинальной рукописи великодушно предоставил мне близкий друг, работающий в Библиотеке Конгресса, – перевожу с русского):

*В воскресенье К. пересказал мне написанный им много лет назад рассказ о человеке, который, проснувшись, обнаруживает, что превратился в гигантское насекомое. Воспоминание это, похоже, развеселило его, он закашлялся с такой силой, что я испугался за сохранность его изможденного остова. Я спросил, как ему явилась такая мысль. К. ответил сразу, с трудом сглатывая между фразами, но по-прежнему очень весело, что вдохновение посетило его во сне – ему приснились экскременты и мухи. «Хорошо быть мухой», – мечтательно произнес он. Но почему же в таком случае герой его не обратился в муху? – спросил я. «Чересчур много свободы, – ответил он. – Муха ведь может и улететь, чтобы любить его. А мой Грегор не мог. Он*

*был, как в ловушке, заперт в своей семье, слишком испуганной. А вы над чем сейчас работаете?» (Эдмундс 1999: интернет-документ).*

Мистифицированный отрывок из набоковского дневника, вероятно, являет собой иронию по поводу многочисленных заявлений Набокова о том, что сходство его сюжетов с сюжетами некоторых произведений Кафки – случайность и что он до определенной поры Кафку не читал. Так, в интервью Альфреду Appelю, данном в 1966 году, Набоков заявил: «Есть сходство между „Приглашением на казнь“ и „Замок“, но Кафки я, когда писал свой роман, ещё не читал» (Мельников 2002: 197). Позднее, в интервью Джеймсу Моссмену 1969 года Набоков уточняет: «Я не знаю немецкого, поэтому не мог читать Кафку до 1930 года, когда в „Нувель ревю франсез“ появился перевод его рассказа „Превращение“, а к тому времени мои так называемые „кафкианские“ истории были опубликованы (Мельников 2002: 290 – 291). Точно так же, в интервью Курту Хоффману 1971 года он упомянул, что «читал Кафку и Гёте en regard, как и Гомера с Горацием» (там же, с. 329- 330).

Б. Бойд, автор наиболее полной на сегодняшний день двухтомной биографии «Владимир Набоков. Русские годы» и «Владимир Набоков. Американские годы», описывает историю гипотетических встреч Кафки и Набокова следующим образом: «Набокову нравилось думать, что, возвращаясь от Светланы <Зиверт> на трамвае из Лихтерфельде, он не раз ехал в одном вагоне с Кафкой: „Невозможно забыть его лицо, обтянутое бледной кожей, эти совершенно необыкновенные глаза, гипнотические глаза, сверкающие из глубины. Когда много лет спустя я впервые увидел фотографию Кафки, я сразу же его узнал. Представьте только – я мог бы поговорить с Кафкой“. Набоков считал, что эти встречи в трамвае Берлин-Лихтерфельде происходили, когда он возвращался домой от Зивертов, но у них он бывал осенью 1921 или 1922 года, а не 1922 и 1923 года, как он ошибочно указал. Кафка же вместе со своей Дорой приехал в Берлин лишь в сентябре 1923 года. Набоков знал, что это были лишь „теоретически возможные мимолётные встречи с Кафкой“, в которых смешаны мечта и память» (Бойд 2001: 239).

То, что Кинбот присочиняет историю встречи двух писателей, объясняется, возможно, тем, что сам он, страстно любящий объект своего исследования, искренне верит Набокову, сотворившему свое воспоминание. Желая подкрепить эту веру и в читателе, он сочиняет отрывок из набоковского дневника, рассчитывая заслужить с его помощью читательское доверие.

Еще одна мистификация Кинбота касается романа «Король, дама валет». Кинбот упоминает о том, что в восьмой главе романа «встречается <...> первое <...> в сочинениях Сирина упоминание о кокаине. Как могут подтвердить те из читателей, что знакомы с недавней дискуссией на сей счёт, кокаин то и дело поминается в романах и рассказах Сирина. Его “Роман с кокаином”, часто приписываемый Михаилу Агееву (хотя это не более чем псевдоним), – есть апофеоз увлечения нашего героя этим наркотиком» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Действительно, в восьмой главе романа «Король, дама валет» упоминается кокаин, когда Марта замечает: «Конечно, есть кабачки, где можно познакомиться с какой-нибудь личностью – вроде тех, которые торгуют кокаином» (Набоков 1999, 2: 238). Однако история авторства «Романа с кокаином» вывернута Кинботом наизнанку. Вопрос об авторстве романа, действительно, долгое время оставался открытым. Н.А. Струве высказал предположение о том, что автор романа – В. Набоков, и эта версия оставалась актуальной вплоть до появления в 1994 году статьи М. Сорокиной и Г. Суперфина «„Был такой писатель Агеев...“: Версия судьбы, или о пользе наивного биографизма», в которой исследователи установили, наконец, авторство Марка Леви (см. Сорокина, Суперфин 1994). Позднее, в 1997 году, версия Суперфина и Сорокиной подтвердилась при публикации писем М. Леви Николаю Оцу, содержанием которых были переговоры об издании романа, к тому же в одном из писем цитировались заключительные фразы произведения, пропущенные в рукописи.

Помимо Кинботовского дискурса, в тексте присутствует и иное авторское слово: слово абстрактного автора всех повествовательных уровней романа «Серебристый свет». В романе он представлен в качестве издателя Кинбота, который то и дело приструнивает не в меру расписавшегося автора и возвращает его к формату литературоведческого эссе: «Обычай требует, чтобы труд подобного рода предварялся „благодарностями“, то есть ученой версией *luche-culisme* <...> Я предпочитаю, вопреки протестам моего издателя, мистера Эдмундса, воздержаться от исполнения этого утомительного обряда»; «Будь на то моя, а не издательская воля, эта глава уподобилась бы предварительному наброску живописца, своего рода *ebauche* – широкие мазки, сургучные и черные либо сиреневые и изжелта-белые, лишь намекающие на те живые картины, которые еще только воспоследуют»; «Издатель мой пожурил меня за слишком частые, слишком далекие отступления от избранной темы, но что есть жизнь, как не череда отступлений от некоей темы – потаенной, неизъяснимой?» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Всё это позволяет сделать вывод о том, что литературоведческий дискурс в романе относится к Эдмундсу, а все метафизические отступления и рефлексии – к Кинботу.

В «Машеньке», к примеру, Эдмундс видит «<П>ервый стилистический проблеск зрелого Набокова», а также „и бублики, и бриллиантин, и просто бриллианты“ – <...> предвестник таких позднейших аллитеративных рядов, как „*the brook and the boughs and the beauty of the Beyond*“ и „*glacial drifts, drumlins, and gremlins, and kremlins*“» (там же). В «Короле, даме, валете» он усматривает «предвучия почти всех позднейших романов Сирина, и незначительное число отзвуков „Машеньки“» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Рассуждая о расхожих в постмодернистской литературе повествовательных стратегиях и соотнося их с набоковскими текстами, Эдмундс вскрывает прием, использованный в собственном тексте: «Множественность уровней так называемой описываемой реальности стала ныне общим местом в том, что приобрело в узкородственных ученых кругах название „постмодернистской литературы“, между тем шедевры Набокова изобиловали подобного рода построениями за десятилетия до обретения ими статуса приемлемых, да, собственно, и ожидаемых от любой литературной методики: биография в „Даре“, пугающее (и по тем временам революционное в обоих смыслах этого слова) окончание „Под знаком незаконнорожденных“, в котором „Круг возвращается в лоно его создателя“, это лишь два примера. В „Машеньке“ присутствуют два пассажа, которые могут рассматриваться в качестве прототипов того, что позже стало интерпретироваться как расслоение смысла» (там же).

Вероятнее всего, именно Эдмундсу, а не Кинботу принадлежит замечание: «Когда говоришь о Набокове, упражнения в словесных вывертах есть занятие и опасное и, может быть, безрассудное, особенно если учесть собственное его владение многоязычным словом» (Эдмундс 1999: интернет-документ). Ему же принадлежит и блестящая стилизация под Набокова: «Горло мое сжалось, точно сдавленный пожарный рукав, смех обратился в икоту, икота – в кашель. „*Nabo-cough*”<sup>72</sup>» – так мог бы назвать его Мастер! Я прикрыл рот ладонью, успев поймать полную пригоршню мокроты, которую и размазал по траве у колена», а также следующий пассаж, прекрасно вписывающийся в набоковскую поэтику: «<п>уть, что тянется inferнальным пунктиром по картам Германии, Франции, Америки, возвращаясь к горному склону над Гстаадом к роскошному отелю в Монтрё и завершаясь в конце концов в мрачной лозаннской больнице, проследить можно – и он будет прослежен, о мой кроткий читатель, – от штриха к штриху, пока не явится он во всей своей полноте, подобный замысловатому и по видимости бессмысленному рисунку, нанесенному на лист бумаги старым, обмакнутым в лимонный сок гусиным пером и остающемуся незримым для невооруженного глаза, но явственно проступающим, если нагреть листок у свечи либо электрической лампы, – пророческий узор, похожий на загадочную картинку, где однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (Эдмундс 1999: интернет-документ).

Однако и сам Эдмундс, уже не под личиной Кинбота, а под своим именем, продолжает мистификацию. В послесловии к русскому переводу романа переводчик Сергей Ильин сообщает: «Полагается еще привести библиографическую справку. Попросив Джеффа снабдить меня таковой, я получил нижеследующее (с обещанием добавить вскоре нечто более

---

<sup>72</sup> Кашель, он же «cough» по-английски, в совокупности с приставкой «Nabo-», прочитывается как «Набоков» и отсылает к излюбленной Набоковым игре с «набокими» словами (см. с. 30 настоящего исследования).

занятное)» (там же). Далее следует краткая биографическая справка о Д. Эдмундсе и, наконец, приписка: «Обещанное и поступившее вскоре занятное добавление содержало историю зачатия Джеффа, вряд ли пригодную для публикации». То есть, Эдмундс продолжает эпатировать читателя и подогревать его интерес, выдавая себя за безумца сродни Чарльзу Кинботу – герою набоковского романа. «История зачатия» Эдмундса ассоциативно отсылает читателя к набоковскому роману «Лолита», в котором Гумберт имел: «the pleasure of taking on a powerful newcomer, a displaced <...> celebrity, known for his knack of making patients believe they had witnessed their own conception<sup>73</sup>» (Nabokov 1992: 36). У Набокова эпизод с профессором – это очередной укол в адрес фрейдистских теорий, Эдмундс же, посредством отсылки к набоковскому тексту, присваивает себе репутацию если не одержимого, то, по меньшей мере, чудака.

На одном из интернет-форумов Ричард Зельтцер задал Эдмундсу вопрос: «Jeff, Is Charles Kinbote a pen name of yours?<sup>74</sup>», на что Эдмундс ответил: «Richard, a few years ago someone was claiming Silvery Light was written by me, but I'm sticking with the story that Kinbote is the author»<sup>75</sup> (Edmunds 2000: интернет-документ).

Роман «Серебристый свет» рассчитан на знание читателем романа В. Набокова «Pale fire». Использование имени набоковского протагониста дает Эдмундсу возможность, не пускаясь в лишние объяснения, сообщить читателю важные сведения о рассказчике. Характеристика Кинбота, усвоенная читателем из набоковского текста, помещает повествование романа Эдмундса в новый контекст. Нарративная конструкция этого романа такова: Эдмундс создаёт роман, протагонистом и фиктивным автором которого является Кинбот. То есть, создаёт фикциональный «чужой» текст. Поскольку Кинбот является протагонистом набоковского романа и характеристики этого персонажа полностью переносятся оттуда в текст Эдмундса, можно говорить о том, что роман Набокова «Pale fire» образует в романе «Серебристый свет» структуру «текст в тексте». В таком случае набоковский текст фигурирует в романе как реальный «чужой». Семантически складывается парадоксальная ситуация, когда протагонист сочиняет текст о своём же создателе – Владимире Набокове. Таким образом, мистификация Эдмундса выворачивает наизнанку реальное и фикциональное, меняет их местами. «Чужой», то есть набоковский реальный текст «Бледного пламени» становится внутри романа «чужим» фикциональным, и наоборот, фикциональный текст Кинбота становится реальным в романе «Серебристый

---

<sup>73</sup> «удовольствие потягаться с могучим новым профессором <...>, очень знаменитым, который славился тем, что умел заставить большого поверить, что тот был свидетелем собственного зачатия» (пер. С. Ильина; Набоков 2008, 2: 47).

<sup>74</sup> «Джефф, Чарльз Кинбот – твой псевдоним?»

<sup>75</sup> «Ричард, несколько лет назад кто-то утверждал, что Серебристый свет написан мною, но я придерживаюсь истории, что автор – Кинбот».

свет». Фигура «автора» приобретает в романе особое значение, поскольку помимо фиктивного автора и рассказчика Кинбота, сам Д. Эдмундс явлен в собственном тексте в качестве литературного редактора Кинбота, то есть его личность также конструируется в романе как «вымышленная».

## ELULOOKIRJELDUS

*Nimi* Olga Mjod  
*Sünniaeg ja -koht* 25.04.1986, Leningrad, Venemaa  
*Kodakondsus* Vene

### *Hariduskäik*

Alates 2011 Tallinna Ülikool, doktoriõpingud (kultuuride uuringud)  
2009–2011 Tallinna Ülikool, magistrantuur (slavistika)  
2006–2009 Tallinna Ülikool, bakalaureuseõpingud (vene keel võõrkeelena)  
2004–2006 Akadeemik I. Pavlovi-nimeline Sankt-Peterburi Riiklik  
Meditsiiniülikool (lõpetamata)  
2002–2004 Lütseum N 214 (Peterburi, Venemaa)  
1993–2002 Tallinna Mustamäe Realgümnaasium

### *Teenistuskäik*

Loengute pidamine (Vladimir Nabokovi poeetika), noorfiloloogide teadustööde kogumiku Studia Slavica toimetamine

### *Uurimisvaldkonnad*

XX sajandi vene kirjandus, vene paguluskirjandus, Vladimir Nabokovi poeetika

## БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

*Имя* Ольга Мёд  
*Дата и место рождения* 25.04.1986, Ленинград, Россия  
*Гражданство* Россия

### *Образование*

Начиная с 2011 г. Таллиннский университет, докторантура в области культурных исследований  
2009–2011 Таллиннский университет, магистр гуманитарных наук (славистика)  
2006–2009 Таллиннский университет, бакалавр гуманитарных наук (Русский язык как иностранный)  
2004–2006 Санкт-Петербургский государственный медицинский университет им. Академика И.П. Павлова (неоконч.)  
2002–2004 Лицей N214 (г. Санкт-Петербург)  
1993–2002 Таллиннская Мустамяэская реальная гимназия

### *Профессиональный опыт*

Чтение лекций (поэтика Владимира Набокова), редактирование сборника научных трудов молодых филологов *Studia Slavica*

### *Научные интересы*

Русская литература XX века, литература русского зарубежья, поэтика Владимира Набокова

# TALLINNA ÜLIKOOL HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

## TALLINN UNIVERSITY DISSERTATIONS ON HUMANITIES

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõtlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Koselleck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, ületamise probleemid*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. *Минья как тип славяно-греческого средневекового текста*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. *Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuens 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2001. 92 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. *Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeele koolis*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.

11. АННА ГУБЕРГРИЦ. *Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406–4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VAHUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0.
16. ANDRES ADAMSON. Kaitstud ja ilmunud veebiväljaandena.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. *Роман В.С.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Ното urbanis в поле «усреднения»*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736–3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTŠUK. *Construction of Identity in the Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figs)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2001. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.
19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutemorfoloogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÕNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia Capriccio” ja Amée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
22. ENE ALAS. *The English Language National Examination Validity Defined By its Oral Proficiency Interview Interlocutor Behaviour*. Tallinn: Tallinn University, 2010. 232 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 22. ISSN 1736-3621. ISBN 978-9949-463-03-9.
23. MERLE TALVIK. *Ajakirjagraafika 1930. aastate Eestis: stereotüübid ja ideoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2010. 203 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 23. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-31-2.

24. TÕNIS LIIBEK. *Fotograafiakultuur Eestis 1839-1895*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 286 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 24. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-52-7.
25. HEETE SAHKAI. *Teine grammatika. Eesti keele teonimede süntaks konstruktsioonipõhises perspektiivis*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 182 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 25. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-98-5.
26. MAARJA VAINO. *Irratsionaalsuse poeetika A. H. Tammsaare loomingus*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 181 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 26. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-017-8.
27. ANNIKA KILGI. *Tõlkekeele dünaamika piibli esmaeestinduse käigus: verbi morfosüntaksi areng ja lõplik toimetamisfaas*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 27. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-050-5.
28. ELVIRA KÜÜN. Dissertatsioon esitatud kaitsmisele.
29. PEETER KAASIK. *Nõukogude Liidu sõjavangipoliitika Teise maailmasõja ajal ja sõjavärgsetel aastatel: sõjavangide kinnipidamissüsteem Eesti näitel ja hinnang sõjavangide kohtlemisele rahvusvahelise õiguse järgi*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 631 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 29. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-055-0.
30. KADRI SEMM. *Milieus in Neighbourhood Place-Making*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 210 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 30. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-066-6.
31. AVE MATTHEUS. *Eesti laste- ja noortekirjanduse genees: küsimusepüstitusi ja uurimisperspektiive*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 260 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 31. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-070-3.
32. JELENA KALLAS. *Eesti keele sisusõnade süntagmaatilised suhted korpus- ja õppeleksikograafias*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 185 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 32. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-078-9.
33. KLĀVS SEDLENIEKS. *“And Burn Today Whom Yesterday They Fed”: Citizens and State in Montenegro*. Tallinn. Tallinn University, 2013. 242 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 33. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-117-5.
34. МАРИЯ СМОРЖЕВСКИХ-СМИРНОВА. *Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике петровской эпохи*. Таллинн. Таллиннский университет, 2013. 244 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 34. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-119-9.
35. SILLE KAPPER. *Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realiseerimised Eestis 2008–2013*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 241 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 35. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-127-4.
36. RAIMONDO MURGIA. *The Progressive Aspect in English and Italian: Learning Problems and Remedial Teaching*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 36. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-151-9.

37. MARI KENDLA. *Eesti kalanimetused: kujunemine, levik ja nimetamise alused*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 238 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 37. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-157-1.
38. JANIKA KÄRK. *Saksa ja eesti keele sagedamate värvingupartiklite võrdlev analüüs*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 188 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 38. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-160-1.
39. NATALIA ERMAKOV. *Эрзянские причитания: традиции бытования и современное состояние*. Таллинн. Таллиннский университет, 2014. 175 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 39. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-164-9.

## ILMUNUD VEEBIVÄLJAANDENA

<http://e-ait.tlulib.ee/>

1. ИННА АДАМСОН. *Модальный смысл дезидеративности: от семантической зоны к семантической типологии высказываний (на материале русского языка)*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2006. 131 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-455-2.
2. MARIS SAAGPAKK. *Deutschbaltische Autobiographien als Dokumente des zeit- und selbstempfindens: vom ende des 19. Jh. Bis zur umsiedlung 1939*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 163 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-469-9.
3. JANIS EŠOTS. *Mullā Sadrā's Teaching on Wujūd: A Synthesis of Mysticism and Philosophy*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 150 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-492-7.
4. ГРИГОРИЙ УТГОФ. *Проблема синтаксического темпа*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2007. 145 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-507-8.
5. ДИМИТРИЙ МИРОНОВ. *Глагольность в сфере имен: к проблеме семантического описания девербативов (на материале русского языка)*. Изд-во ТЛУ, 2008. 98 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-563-4.
6. INNA PÕLTSAM-JÜRJO. *Liivimaa väikelinn varase uusaja lävel. Uurimus Uus-Pärnu ajaloost 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 257 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-570-2.
7. TIIT LAUK. *Džäss Eestis 1918–1945*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 207 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-594-8.
8. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus ja tema "Liivimaa kuningriik"*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 173 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-615-0.
9. ОЛЕСЯ ЛАГАШИНА. *Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецепции*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2009. 151стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-654-9.

10. MARGIT LANGEMETS. *Nimisõna süstemaatiline polüseemia eesti keeles ja selle esitus eesti keelevaras*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 259 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-651-8.
11. LEO LUKS. *Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 147 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-55-8.
12. JELENA RUDNEVA. „Сказание о черноризском чине“ Кирилла Туровского: опыт лингвотекстологического исследования. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 227 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-92-3.
13. ELO LINDSALU. *Naisekuju modelleerimine XX sajandi alguskümnendite eesti kirjanduses*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 236 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-024-6.
14. ANTON KÜÜNAL. *Специфика оперного либретто как текста: на примере опер на библейские сюжеты (Россия вторая половина XIX в.)* Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 234 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-069-7.
15. EINAR VÄRÄ. *Kaubandussidemed Soome suurvürstiriigi ja Eesti alade vahel aastail 1809–1865*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 158 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-072-7.
16. INDREK JETS. *Lahingu maod. Skandinaavia 9.-11. sajandi kunstistiilid Eesti arheoloogilistel leidudel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 333 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-107-6.
17. MARGUS OTT. *Vägi. Individuatsioon, keerustumine ja praktika*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 268 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-147-2.
18. MAREK TAMM. *Inventing Livonia: Religious and Geographical Representations of the Eastern Baltic Region in Early Thirteenth Century*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2009. 201 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-658-7.
19. MELE PESTI. *From an Intuitive Metaphor Towards a Working Cultural Model: "Anthropophagy" in Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto" and its Development in 20th Century Brazil*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 208 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-163-2.
20. ALARI ALLIK. *Multiple Selves of Chōmei / Ren'in*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 153 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-188-5.
21. LIGITA JUDICKAITĖ-PAŠVENSKIENĖ. *Cartoon Subtitling as a Mode of Translation for Children*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 40. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-230-1.
22. TRIIN VAN DOORSLAER. *Conceptualising Translation as an Awareness-Raising Method in Translator Education*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 85 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-236-3.

23. MARIA-MAGDALENA JÜRVETSON. *Suomen kielen nauramisverbit koloratiivikonstruktiossa: muoto, merkitys ja tehtävät*. Tallinn. Tallinnan Yliopisto, 2015. 194 lk. Tallinnan Yliopisto. Humanisisten tieteiden väitöskirjat, 23. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-251-6.
24. FRANCISCO MARTINEZ SANCHEZ. *Wasted Legacies? Material Culture in Contemporary Estonia*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 301 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-262-2.
25. MARIS SÖRMUS. *Nature and Culture in Contemporary British and Estonian Literature: A Material Ecocritical Reading of Monique Roffey and Andrus Kivirähk*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-264-6.
26. HEILI EINASTO. *Eesti balleti rajaja Rahel Olbrei: loometegevus, retseptsioon, pärand*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 319 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-265-3.
27. HELEN KÕRGESAAR. *Eesti hoidjakeele pragmaatilised erijooned ja dünaamika ning mõju lapse keele arengule*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 205 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-276-9.
28. NATALIA ABROSIMOVA. *Развитие эрзянского письменно-литературного языка в контексте культуры*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 197 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-275-2.
29. TATJANA BOEVA. *Текст как мыслящая структура: метафизика в.о. пелевина*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 192 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-279-0.
30. ANNA RUBTSOVA. *Стихосложение Владислава Ходасевича*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 132 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-280-6.

## DISSERTATSIOONINA KAITSTUD MONOGRAAFIAD (ilmunud iseseisva väljaandena)

1. ANNE VALMAS. *Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000. I-II*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli kirjastus, 2003. 205, 397 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. ISBN 9985-58-284-5. ISBN 9985-58-285-3.
2. ANNE LANGE. *Ants Oras*. Monograafia. Tartu: Ilmamaa, 2004. 493 lk. ISBN 9985-77-163-X.
3. KATRI AASLAV-TEPANDI. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Monograafia. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2007. 495 lk. ISBN 78-9985-860-41-0.
4. KRISTA ARU. *Üks kirk, kolm mõõdet. Peatükke eesti toimetajakeskset ajakirjandusest: K. A. Hermann, J. Tõnisson, K. Toom*. Monograafia. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2008. 479 lk. ISBN 9789949446254.