Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»

На правах рукописи

Дейкун Илья Дмитриевич

РЕФЛЕКСИЯ ФИКЦИОНАЛЬНОСТИ В АВТОРСКОМ КОММЕНТАРИИ НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ (XVIII-XX вв.)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.3. Теория литературы

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Ю.В. Подковырин

Москва – 2025

Оглавление

Введение 5
Глава 1. Авторский комментарий (АК) и метафикциональность 17
1.1. Авторство и комментарий в АК. История и актуальное понимание. 19
1.1.1. АК как комментарий. Функция и жанр 26
1.1.2. Автор АК как субъект и как функция 31
a. Автор АК внутри текста 36
b. Проблема фиктивного субъекта АК как примечания. Теория паратекста 39
1.1.4. АК внутри и на периферии художественного произведения. 47
1.2. Авторский метафикциональный комментарий (АМК). АК в метафикциональном дискурсе и метафикциональный дискурс в АК. 48
1.2.1. Метафикциональность как дискурс. Монотекстовый, в композиции произведения, в интертекстуальном аспекте. 48
a. Метафикциональный монотекстовый дискурс 53
a. 1. Эксплицитно-метафикциональный монотекстовый дискурс. Авторская функция 56
a.2. Имплицитно-метафикциональный монотекстовый дискурс. Автореферентность 58
b. Метафикциональный дискурс как часть композиции произведения . 61
c. Рефлексивный интертекстуальный дискурс и гносеологическое понимание рефлексии 65
1.3. Общая типология АМК 71
Глава 2. АМК в художественном произведении как монотекстовом дискурсе 76
2.1. Диахроническое изучение АМК в монотекстовом дискурсе 77
2.1.1. Общая теоретическая рамка. Членение литературного процесса в свете АМК: эпоха и парадигма 77
2.1.2. Частные особенности диахронического изучения метафикциональности в повествовательной прозе. Критика предыдущих подходов в свете изучения АМК 81
a. Проблема классического реализма XIX века в изучении АМК 82
b. Роман в изучении метафикциональности, романизация в изучении АМК 84
c. Комическое как мотивировка АМК. Модусы художественности и жанровые стратегии. 89
d. Итог теоретической корректировки. Факторы АМК 94
2.1.3. АМК в субпарадигме классицизма 95
2.1.4. АМК в субпарадигме предромантизма 103
2.1.5 АМК в субпарадигме романтизма 108
2.1.6. АМК в субпарадигме постромантизма 119
2.1.7. АМК в субпарадигме символизма 133
2.1.8. АМК в субпарадигме постсимволизма 139
2.1.9. АМК в постмодернистский период 148

2.1.10 Мотивировки АМК в динамике смены субпарадигм художественного сознания 157
2.2. Конструктивные особенности АМК в свете его жанрово-методической сущности 160
2.2.1. Жанровая и методическая сущность АК как комплекса 161
2.2.2. Функциональная роль комментария в композиции произведения и метод комментирования. 165
Глава 3. АМК в композиции произведения. Категория автора и уровень высказывания..... 185
3.1. Резонерство, объективация, авторизация. Три варианта соотношения субъектов АМК в композиции и в ценностной структуре произведения. 186
3.2. Эксплицитный авторский комментарий в художественной прозе. Резонерство и объективация 190
3.2.1. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме классицизма..... 191
3.2.2. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме предромантизма. 200
3.2.3. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме романтизма 204
3.2.4. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме постромантизма 211
3.2.5. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме символизма..... 217
3.2.6. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме постсимволизма 220
3.2.7. Эксплицитный авторский МК в период постмодернизма 229
3.3. Имплицитный авторский МК. Авторизация 235
3.3.1. Имплицитный авторский МК в субпарадигме романтизма..... 239
3.3.2. Имплицитный авторский МК в субпарадигме постромантизма 244
3.3.3. Имплицитный авторский МК в субпарадигме символизма..... 248
3.3.4. Имплицитный авторский МК в период постмодернизма 251
Глава 4. АМК в контексте рефлексивных областей интертекстуального дискурса. Референция и предметность АМК. 257
4.1. АМК в диегетическом и экстрадиегетическом пространстве вымышленного мира 265
4.1.1. Классицистический АМК. Алогизм и металепсис 265
4.1.2. АМК в диегетическом мире эпистолярной прозы: классицизм и постромантизм 269
4.1.3. АМК в пространстве фиктивных редактора и издателя: классицизм, постромантизм, (символизм), постмодернизм 271
4.1.4. «Романтический АМК». Контаминация диегетического мира и авторского сознания: предромантизм, романтизм, постромантизм, символизм, постсимволизм. 274
4.1.5. АМК в рамочной истории: романтизм, постромантизм, постсимволизм, постмодернизм..... 281
4.1.6. Выводы. Ценностная централизация АМК и эволюция рамы текста 294
4.2. Фикции метаязыка АМК в диегетическом мире произведения 296
4.2.1. Строгая и нестрогая методические установки АМК..... 297
4.2.2. Строгая методическая установка комментария. 298
а. Историографические фикции в метафикциональном комментарии. 298

b. Риторико-мифологические фикции в метафикциональном комментарии 305
c. Автобиографические фикции в постмодернистском авторском комментарии 308
4.2.3. Нестрогая методическая установка комментария 311
a. Обращение в АМК к языку галантной истории 311
b. Фикция критики вкуса 313
c. Фикции литературно-критических концепций 315
d. Автолитературоведение. Автокритика. Авторское концептуальное литературоведение. 318
e. Философские метаязыки в метафикциональном комментарии 322
Заключение 331
Список литературы 335
I. Источники 335
II. Научная и критическая литература 339
Приложение 360
I. Таблицы к 1 главе 360
II. Сводная таблица результатов диахронического изучения АМК 362
Таблица ко 2 главе к параграфу 1 362
Таблица к 3 главе 363
Таблица к 4 главе к параграфу 1 364
Таблица к 4 главе к параграфу 2 367
Таблица видов комплексов АК к 2 параграфу 2 главы 369
Таблица диахроническая ко 2 параграфу 2 главы 370

Введение

Рефлексия фикциональности в художественной прозе, то есть осознание автором художественного текста тех или иных интенциональных актов, посредством которых произведение было осуществлено – одна из важнейших тем в современном литературоведении, которое сталкивается с проблемой художественного статуса автофикциональной прозы, художественной теории (theory-fiction), романов-комментариев, и других произведений, ассимилирующих в себе художественно-поэтические и литературно-критические, литературоведческие, общенаучные методы и подходы.

Понимание рефлексии предполагает как субъектный аспект, подведение представлений под категории рассудка, так и социальный, наличие дисциплинарных форм знания, осмысляющих фундаментальные принципы и закономерности областей науки. Рефлексия художественная также двуаспектна. Во-первых, ментальная специфика рефлексии проявляется в том, что без нее не обходится эстетическое созерцание, которое завершается осознанием закономерностей эстетического объекта[1]. Во-вторых, художественная культура как таковая рождается вместе с рефлексией собственной отъединенности от других социальных практик. Так, С.С. Аверинцев пишет: «литературу, живущую в присутствии риторической теории, отделяет от словесного искусства «вообще» […] момент систематической рефлексии...»[2], и он же в другой статье говорит о социальных формах этой рефлексии: «традиция европейской филологии всецело восходит к греческим истокам; у ее начала стоит школьное комментирование поэм Гомера»[3].

---

[1] *Гартман Н.* Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. С. 8: «Эстетическая рефлексия при всех обстоятельствах запаздывает. Она может начаться после того, как эстетическое созерцание и непосредственно получаемое наслаждение прекрасным совершились».

[2] *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской культурной традиции. М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. С. 8.

[3] *Аверинцев С. С.* Филология // Аверинцев С.С. Краткая литературная энциклопедия в 9 т. Т.7. М.: Советская энциклопедия, 1972. С. 973–979.

Комментарий является ключевой формой культурной рефлексии. На круглом столе 2006-го года, Вяч. Вс. Иванов задал провокационный вопрос: «Можно ли считать, что многие гуманитарные науки вообще и по существу являются ничем иным, как развернутым комментарием к тексту?»[4]. В том же обобщающем духе и редакторы кэмбриджского «Companion to Textual Scholarship», Джулия Фландерс и Нил Фрайстат, говорят, что исследование текста, его критика, то есть прежде всего комментирование в классическом смысле – это «история истории»[5]. В.В. Файер говорил об «истории» как о развернутом «реальном комментарии»[6]. В сходстве операций контекстуализации исторического источника, идентификации через него культурного контекста, по О.М. Медушевской[7], и методов, коррелирующих с «текстологической», «историко-литературной», «реальной», «историко-рецептивной» частями академического комментария по И.А. Пильщикову[8], усматривается центральное положение комментария как специфической формы рефлексии для гуманитарной культуры.

Иными словами, комментарий в гуманитарных областях знания сливается с рефлексией вообще, и, как заметил С.Н. Зенкин, его дефиниция «рискует оказаться непомерно широкой», ведь комментарием могут быть «устное произнесение, театральная постановка, адаптация, а в известном смысле даже любое отдельное слово текста по отношению к другому…»[9]. О том же, но в позитивном тоне, пишет в предисловии к статье К.Г. Исупова редактор «Вопросов

---

[4] *Иванов Вяч. Вс.* Текст и комментарий, или Автокомментарий к тексту анкеты // Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 25.

[5] *Fraistat N.* Introduction // The Cambridge Companion to Textual Scholarship / ed. by N. Fraistat, J. Flanders. Cambridge ; New York ; Melbourne ; Madrid ; Cape Town ; Singapore ; São Paulo : Cambridge University Press, 2013. P. 3.

[6] *Файер, В. В.* Рождение филологии. «Илиада» в Александрийской библиотеке. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2013. С. 8.

[7] Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: учеб. пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. М.: РГГУ, 1998. С.124.

[8] *Пильщиков И. А.* Тибулловы элегии в переводе Батюшкова: Материалы для академического комментария // Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 270–274.

[9] *Зенкин С. Н.* Комментарий и его двойник // Зенкин С. Н. Работы о теории: статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 233.

литературы»: «комментарий – это не просто один из основных жанров филологического исследования. Это одна из непременных и важнейших составляющих любого филологического высказывания, если не любой рефлексии вообще»[10]. Поэтому исследователи комментария часто прибегают к приему обращения к элементарным, но нормативным определениям, как это сделал А.И. Рейтблат, процитировав «Словарь русского языка» (1982): «комментарий – толкование, разъяснение какого-либо текста»[11].

Так же сделаем и мы, приведя установочные дефиниции. Комментарий для нас – это и форма рефлексии, и жанровая, исторически сложившаяся форма исследования текста, а рефлексия для нас – это прежде всего рассудочный аспект самосознания. Если рефлексия была присуща человеку разумному всегда, и, имманентно, присутствует в каждом произведении человека, то комментарий как практика филологической дисциплины первоначально был принципиально отделен от художественного произведения. Здесь следует уточнить, что не только в письменных текстах, но и в устных произведениях. Н.В. Брагинская пишет, что «разнокультурный и разновременный обширнейший репертуар культурных форм, фольклорных и прототеатральных» указывает, что «в них во всех присутствует Комментатор». Показ сопровождается «словесным комментарием»[12]. Напротив, в письменной литературе, причем в самой ранней и еще не художественной, например в шумерских клинописных памятниках, комментарий от текста отделялся графически, «клиньями»[13]. Комментарий как пояснение к тексту от текста всегда отделен. Потребовалась довольно долгое время, чтобы Данте в «Новой жизни» (1293) обрамил поэтические произведения модифицированным схоластическим комментарием, который составляет композиционную часть

[10] *Исупов К. Г.* Вненаходимость комментатора. URL: https://voplit.ru/2022/02/04/vnenahodimost-kommentatora/ (дата обращения: 29.04.2025).
[11] *Рейтблат А. И.* Комментарий в эпоху Интернета (Методологические аспекты) // Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 167.
[12] *Брагинская Н. В.* Комментарий как механизм инновации // Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 136.
[13] *Иванов Вяч. Вс.* Глоссовый клин как способ металингвистического комментирования в клинописных культурах // Иванов, Вяч. Вс. Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 210.

произведения, которое, как выявляется в анализе Р. Курциуса, сам автор мыслил одновременно как поэтическое и философское[14]. Так, Данте считается пионером авторского комментария (далее АК) и полагает начало фигуре ученого автора, а также понятиям «poeta doctus», «artifex doctus» («ученый мастер», «ученый творец»), «poesia docta» («ученая поэзия»), «poeta-inventor» («поэт-изобретатель»)[15]. Однако отделенность комментария от комментируемого у Данте сохраняется в резком контрасте прозы и поэзии.

Вплоть до нынешнего времени АК в поэтическом произведении представляет отдельное направление исследования: исследователи авторского примечания сосредоточены на выносных, подстрочных и затекстовых комментариях при поэтическом тексте. Исследователи «прозиметрума», текстов, «состоящих разных по своему ритмическому статусу фрагментов» [16], и ансамблевых текстов, неизбежно включают в рассмотрение тексты с комментативными фрагментами.

С другой стороны, исследователи прозы давно обнаружили , что комментарий, то есть пояснения автора проявляется как дискурсивные вторжения в нарратив без четкой жанровой специфики. «Les intrusions d'auteur», раскрытые в 1953 году Ж. Бланом как авторская стратегия в прозе Стендаля, сразу же обратили внимание исследователей на родственные моменты комментаторской, пояснительной активности автора в прозе Скотта, Стерна, Дидро, Рабле[17] и т.д. Мы специально отмечаем через запятую, что комментарий смешивается с любым пояснением. В нарратологических штудиях, например, у У. Бута комментарием называются такие вторжения авторского дискурса, как фактографическая справка, обобщение, парантезы, отступления, сноски (footnotes) [18], и даже малейшие направления читательского внимания, как ценностная характеристика персонажа,

[14] *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье. В 2 т. Т.1. М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. С. 343.
[15] *Сазонова Л. И.* Авторский комментарий в пространстве произведения // Сазонова Л. И. Комментарий: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 259.
[16] *Орлицкий Ю. Б.* Стихи и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 23.
[17] *Mora E.* Stendhal et le problème du roman. Stendhal et les problèmes de la personnalité // *Mora E.* Revue des Deux Mondes (1829–1971), 1969. P. 160.
[18] *Booth W.* The Rhetoric of Fiction. Chicago; London, 1983. P. 169–172.

или указание, кому принадлежит реплика. Во французском структурализме, такое понимание комментария отразилось в понятии нарраториального дискурса в противоположность истории: аспекты и модусы повествования содержат образ нарратора[19].

В итоге постепенной разработки проблемы комментария в художественном произведении проявилась существенная разница между исследователями прозы и поэзии. Исследователи авторского примечания в поэзии до сих пор ограничиваются классификацией примечаний по внехудожественным, текстологическим критериям проявляемого в них аспекта исследования текста. Наибольшим вкладом в исследование АК в поэтическом тексте стало исследование Ю.Н. Чумакова (1970), где исследователь предположил, что по субъектному и тематическому критериям подстрочные примечания в романе «Евгений Онегин» составляют с произведением единое целое [20]. Другим достижением, напрямую не связанным с изучением поэзии, но тут же интегрированным в изучение примечаний при ней, стала теория Ж. Женетта о транстекстуальных связях. Ж. Женетт выделил такие связи между текстами, как паратекст и метатекст. Первый обозначает «периферию текста», дальнюю и ближнюю, включающую все элементы от заглавия, предисловия, эпиграфа, примечания, до оглавления, аннотации на обложке, а также интервью и даже публичного поведения автора[21]. Метатекстуальность же является критической связью между текстами, подобной комментаторской связи[22]. Это позволило ряду исследователей поэзии ввести такой объект исследования как «автометапаратекст»[23], устные или письменные критические пояснения автора,

[19] *Todorov Tz.* Les catégories du récit littéraire // Todorov Tz. Communications, 1966. № 8. P. 146.
[20] *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Пушкин и его современники. Псков, 1970. Т. 134. С. 29-30.
[21] *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Oakleigh, 1997. P. 3.
[22] *Lepaudier L.* Introduction // Lepaudier L. Métatextualité et métafiction: Théorie et analyses. URL: https://books.openedition.org/pur/29653 (дата обращения: 29.04.2025).
[23] Существует целая традиция изучения автометапаратекста (*Малкина*, 2008; *Доманский*, 2013). Возникновение понятия относится к 2006 году, оно появляется в заглавии статьи Н. А. Безруковой (*Безрукова Н. А.* Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого. URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=377 (дата обращения: 29.04.2025).

сопровождающие произведение, в основном, правда, речь идет об устных исполнениях песен.

Параллельно на материале повествовательной прозы была разработана детализированная теория повествовательного дискурса, позволившая различить функции нарраториального комментария в повествовании и уровни его высказывания. Так, Ц. Тодоров выделяет в дискурсе нарратора, наряду с прочими особенностями, рефлексию как его субъектную репрезентацию, и образ автора, проявляемый в указании нарратором на конвенции дискурса[24]. М. Фуко отмечает, что в произведении нарраториальный дискурс разнороден, комментарии нарратора разномасштабны: от пояснения к конкретной сцене до приведения таблиц и научных фактов, объясняющих вымышленный мир[25]. Ж. Женетт указал на историческую динамику соотношения в повествовательной литературе рассказа и дискурса как личной субъективной речи, от обрамляющего рассказ комментария в XVIII веке к чистому рассказу в XIX веке, к предельной дискурсивности века XX-го[26].

На материале нарраториального комментария в повествовательной прозе был впервые поставлен вопрос о «рефлексии фикциональности». Так, У. Гасс вводит понятие «метапрозы» (metafiction), обозначая этим словом осознанность автора о природе вымысла, когда он указывает на лежащие в основе своей творческой концепции философские представления[27]. Чуть ранее Р. Барт сделал объектом своего исследования «металитературу», которая осознает свою двойственность как «речь и речь об этой речи, предмет и взгляд на предмет»[28]. Однако впервые предмет исследования рефлексии фикциональности в форме комментария – «метафикциональный комментарий» (далее МК) – сформулируют немецкие постклассические нарратологи. В фундаментальном исследовании

[24] *Todorov Tz.* Указ. соч. P. 147.
[25] *Foucault M.* Arrière-Fable // Foucault M. Dits et Écrits. Paris, 1994. VI, P. 507–509.
[26] *Genette G.* Frontières du récit // Genette G. Communications, 1966. № 8. P. 160-161.
[27] *Gass W.* Philosophy and the Form of Fiction // Gass W. Fiction and the Figures of Life. New York, 1970. P. 25.
[28] *Барт Р.* Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 131.

метафикциональных стратегий повествования В. Вольф выделяет «Metafictionaler Kommentar» как комментарий о художественности произведения, включенный в его ткань, и таким образом автореферентный[29]. Этот комментарий, согласно В. Вольфу, может быть двух видов: о референции повествуемого, в терминах ученого fictum-МК, или об устройстве повествования, его речевой манере, художественно-языковой форме, fictio-МК. Эти два вида комментариев составляют содержательные эксплицитные проявления метафикциональности в прозе[30]. А. Ньюннинг, выделив из фикцио-МК метанарративный комментарий, тематизирующий не моменты создания нарратива, а сам акт наррации, безотносительно к его художественному статусу, предложил более подробную классификацию метакомментариев вообще, предполагающую рассмотрение субъета комментария, уровня его высказывания, медиальной иллюзии нарратива (устное, письменное повествование), синтагматической и тематической интеграции комментария, его структурной и композиционной мотивировки. Его наибольший вклад заключался в дифференциации метакомментария по критерию его ценностного содержания на обще-метаннаративный/метафикциональный комментарий, где «обще» означает, что комментируется идея нарративности или вымысла вообще, проприо-МК, осуществляемый субъектом комментария к собственному тексту, к его аспектам, к собственным актам вымысла, и алло-МК – к чужому выраженному в художественном тексте творчеству[31]. Наконец, М. Флудерник объединяет и подытоживает наработки А. Ньюннинга и В. Вольфа, предлагая четко разделять метанарративный комментарий, касающийся нарраториального уровня, и МК, касающийся структурного, тематического и символического уровней произведения[32].

---

[29] *Wolf W.* Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen, 1993. P. 222.
[30] Ibid. P. 247.
[31] *Nunning A.* On metanarrative: Towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary // Nunning A. The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology. Berlin; New York, 2005. P. 30.
[32] *Fludernik M.* Metanarrative and metafictional commentary: From metadiscursivity to metanarration and metafiction // Poetica. 2003. Vol. 35, №1–2. P. 28.

Таким образом, именно в постклассической нарратологии и на предмете повествовательной прозы сложилась строго разработанная классификация и типология МК. МК же – это форма «рефлексии фикциональности», и таким образом предмет нашего исследования вписывается в этот вектор исследований постклассической нарратологии.

С другой стороны, имманентное данной теории понятие комментария как вторжение дискурса нарратора в повествование не позволяет в полной мере раскрыть его паратекстуальную специфику. На паратекст делается упор как раз в отечественном учении об АК, опирающемся на исследования авторских примечаний в поэзии. У разъединенности этих традиций есть ряд следствий.

Из-за того, что вследствие постулата об отсутствии прямых реплик конкретного биографического автора в повествовании, «авторский комментарий» как он понимается в отечественной традиции в повествовательной прозе стал логически невозможен, он в современных исследованиях заменяется другими понятиями. В лингвистических и ориентированных на лингвистическую терминологию работах активно используется понятие метатекста как, в широком и общем смысле, «высказывание говорящего о своем высказывании»[33]. Иногда используется понятие «рефлексив» как «метаязыковое высказывание, комментирующее употребляемое слово или выражение»[34].

Иногда понятие АК используется наивно, без уточнения какой повествовательной инстанции он атрибутируется, как в лингвистической по методологии диссертации О.В. Щелкуновой (2019), где предлагается упрощенная схема художественной коммуникации: «Автор - Текст - Читатель». Либо несистемно разделяется нарраториальная аттрибуция внутритекстового комментария и авторская внетекстового комментария[35]. Либо комментарий превращается в общий термин для разных элементов паратекста, как в работе Н.В.

---

[33] *Перфильева Н. П.* Метатекст в аспекте текстовых категорий: монография. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2006. С. 30.

[34] *Иванников Е. Б.* Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 1 (55). С. 341.

[35] *Филиппова А. К.* Лингвостилистические особенности автокомментария Томаса Манна к роману «Будденброки» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. № 151. С.164-172.

Володиной, где исследуется предисловие как авторский комментарий смысла текста [36] . Либо просто недифференциируется из феномена, часть которого составляет, как в исследовании «романа о романе» Н.С. Бочкаревой и И.В. Сусловой (2010), в исследованиях «метапрозы», где понятие АК вообще не употребляется (Осовский 2011, Чемодурова 2013, Воробьева, 2019). Это соответствует исходной, зафиксированной нами в исследовании истории понятия[37] путанице в определении АК, наметившейся особенно ясно в 20-е годы XX века, когда понятие распалось на пять конкурирующих трактовок: АК как авторские дискурсивные вторжения, как примечания, как комментирующее отношение между некомментативными художественными текстами автора, как комментирующее отношение писем и других высказываний автора к произведению, как вольный, субъективный комментарий.

Между тем вполне жанрово и субъектно определенный авторский метафикциональный комментарий (далее АМК) является наиболее важной формой рефлексии фикциональности в прозе. Тогда как, в свою очередь, повествовательный прозаический текст, если следовать консенсусу теоретиков фикциональности, является прерогативным и наиболее репрезентативным феноменом реализации разнообразных стратегий вымысла. Художественная проза, во-первых, традиционно определяется через вымысел, тогда как дифференцирующий признак художественности поэтического текста – языковой[38]. Во-вторых, в прозе достигается специфическая для вымысла насыщенность деталями, «the fictional plenitude»[39]. В плане общеантропологического понимания вымысла, игра в со-воображение связана с прежде всего с рассказом, который

[36] *Володина Н. В.* Предисловие как жанр автокомментария в творчестве И. С. Тургенева // Научный диалог. 2021. № 2. С. 163-174.
[37] *Дейкун И. Д.* Рождение «авторского комментария». История понятия с появления словоформы до критической рецепции (1921–1935) // Филология: научные исследования. 2025. № 1. URL: https:/nbpublish.com/lbrary_read_articke.php?id=73081 (дата обращения: 29.04.2025).
[38] *Женетт Ж.* Вымысел и слог (Fictio et diction) // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 354.
[39] *Deutsch H.* Making up Stories // Deutsch H. Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-Existence. California, 2000. P. 155–156.

поддерживает слушатель, с феноменом «совместных мечтаний» collaborative daydreams[40].

Поэтому мы, продолжая проект изучения МК в рамках постклассической нарратологии, и объединяя его с нашей реконструкцией отечественной теории АК, делаем **объектом** исследования АМК в художественной повествовательной прозе. **Предмет** нашего исследования – метафикциональные комментарии как часть авторского дискурса, то есть дискурса, принадлежащего фиктивному субъекту с качествами и свойствами автора, в повествовательной прозе, на периферии текста и внутри него.

Цель диссертационного исследования состоит в раскрытии сущностных характеристик АМК в художественном произведении.

Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:

- Рассмотреть отечественное учение об АК, дифференцировать АК от авторского примечания, от комментативного дискурса в произведении, и от метатекстуальных некомментаторских элементов. Рассмотреть АМК в свете метанарративной и метафикциональной дискурсии.
- Опираясь на современную литературоведческую теорию категории автора художественного текста, определить субъектную атрибуцию АК в художественном тексте и на его периферии.
- Отграничить дискурсивную метафикциональность в композиции произведения от метафикциональности как модуса наррации и от метапрозы как прозы о прозе.
- В рамках проблемы композиционной интеграции метарефлексии рассмотреть проблему метафикционального дискурса в паратексте и отграничить его от метафикционального нарраториального дискурса.
- Обозначить дисциплинарную природу комментария и комментаторского дискурса, а также интертекстуальную связь метафикциональной рефлексии с рефлексивными дисциплинами гуманитарных наук.

[40] *Walton L. K.* Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts // Walton L. K. Cambridge; London, 1990. P. 43–44.

- Исследовать тематическое содержание авторского метафикционального дискурса в свете авторской метапоэтики и в связи с эпистемическим контекстом конкретной парадигмы и субпарадигмы литературного процесса.

Материалом для диссертации послужили русскоязычные художественные прозаические тексты. Основными источниками работы являются: роман М.Д. Чулкова «Пересмешник» (1766), повесть И.А. Крылова «Каиб» (1792), роман М. Комарова «Ванька Каин» (1775), роман М.А. Хераскова «Золотой прут» (1782), роман А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790), роман А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844), роман А.Ф. Вельтмана «Странник» (1832), роман Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1842), романы Ф.М. Достоевского «Бедные люди» (1846), «Записки из подполья» (1864), роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» (1870), роман А. Белого «Петербург» (1913), рассказ В.А. Каверина «Хроники города Лейпцига 18… года» (1921), роман Л.М. Леонова «Вор» (1927), роман М.М. Пришвина «Журавлиная родина» (1933), роман В.В. Набокова «Дар» (1938), роман А.Г. Битова «Пушкинский дом» (1978), роман Д.Е. Галковского «Бесконечный тупик» (1987). Выбор данных произведений обусловлен наличием в них АМК. Каждое из этих произведений представляет разные этапы литературного процесса и освоения комментария художественной прозой. Отражая стадиальный рост художественного самосознания данные произведения предлагают достаточно полный реестр мотивировок АМК.

Работа имеет следующие разделы.

- **Введение**, в котором прослежена история и постепенная спецификация поставленной проблемы, показана ее локализация в системе смежных проблем комментария, АК в поэзии и прозе, метапрозы, метафикциональности. Дан краткий очерк современной ситуации анализа этих проблем. Обоснован выбор материала повествовательной прозы.

- **Глава 1**, которая носит теоретических характер и посвящена определению общих признаков АМК. В ней, во-первых, дается определение АК в свете актуального понимания категории автора и жанрово-методической сущности комментария. Во-вторых, приводятся основания для определения АМК как комментария, атрибутированного субъекту, наделенному свойствами автора. Затем, в-третьих, АМК определяется как эксплицитно метафикциональная дискурсия нарратора. Дается подробная типология АМК.
- **Глава 2**, в которой АМК анализируется в свете стратегии произведения как художественного дискурса. Понятый как часть метафикционального уровня этого дискурса АМК отражает избранную автором коммуникативную стратегию, подчиняется жанровой стратегии как исторически продуктивной ситуации общения.
- **Глава 3**, в которой АМК анализируется как часть композиции художественного произведения, классифицируется по субъектной атрибуции и по проявлению в нем свойств и качеств авторского сознания.
- **Глава 4** посвящена референции и полю значений АМК исходя из его интертекстуальной специфики. Он берется в объектной структуре произведения в зависимости от хронотопов и ситуаций, в которых выделяются разные соотношения метаязыка комментария и фактуальности диегетического мира.
- **Заключение**, где в соответствии с целями и задачами делаются общие выводы, подводятся итоги исследования.
- **Список литературы**
- **Приложение**

Глава 1. Авторский комментарий (АК) и метафикциональность

Научный инструментарий для изучения МК оформился и был развит в рамках постклассической нарратологии, но МК – это далеко не АК, они представляют собой результаты двух параллельных процессов теоретического осмысления комментария как функции и как и жанра. Задача данной главы объединить эти теории. Мы разберем состав комплексных понятий «авторского комментария» и «метафикционального комментария», определим, что является «авторским», «комментативным» и «метафикциональным» в свете АМК, исследуем, насколько важна именно «авторская» атрибуция АМК, и именно «жанровая» его специфика.

По В. Вольфу МК – это наиболее очевидный маркер метапрозы, именно его наличием традиционно метапроза отделяется от прозы другого вида[1]. Метапроза (Metafiktion) для В. Вольфа не направление постмодернистской прозы, а один из терминов-синонимов, наряду с «романтической иронией», «эпической иронией», «демонстрацией вымысла», которые В. Вольф более точно формулирует как повествовательные стратегии разрушения эстетической иллюзии (illusionstörenden Verfahren). Поэтому метапрозу можно переформулировать как следствие стратегии разрушения эстетической иллюзии, а именно как метафикциональность художетсвенного текста. Она может быть имплицитной или эксплицитной[2]. Имплицитная метафикциональность реализуется посредством стратегий демонстрации знаков иллюзорности, например через описание невозможных событий, или усложнение языка повествования[3], эксплицитная метафикциональность осуществляется за счет комментирования иллюзорности изображаемого произведением вообще или в его отдельных аспектах[4]. Таким образом, МК является самым явным элементом разрушения иллюзии. Здесь

[1] *Wolf W.* Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionstörenden Erzählen. Tübingen, 1993. P. 470.
[2] Там же. P. 232-233.
[3] Там же. P. 465.
[4] Там же. P. 465.

возникает два вопроса: что такое комментарий и что такое метафикциональность, с учетом их взаимосвязи.

Начнем с первого. Комментарий у В. Вольфа – это ненарративная часть дискурса, определяемая функционально. В случае МК функция – обозначение иллюзорной природы объекта комментария. В последовавших за трудом В. Вольфа работах А. Ньюннинга и М. Флудерник такая функциональная трактовка берется за исходную. Причем речь идет преимущественно о нарраториальном комментарии, о комментарии, субъектом которого является повествователь. Это соответствует дефиниции «комментария» в «Dictionary of Narratology» Дж. Принца, где он определяет его как «комментирующий экскурс нарратора, вторжение автора (в смысле intrusions d'auteur. И.Д.), вторжение нарратора, которое выходит за пределы определения или описания предметов, субъектов и событий повествования»[5]. В «The Cambridge Companion to Narrative» (2007) комментарий рассматривается в свете теории У. Бута об «открытом авторском комментарии» (overt authorial commentary). Дж. Фелан пишет, что открытый и скрытый комментарий связаны с риторической стратегией автора, направленной на вовлечение читателя в повествование[6]. Автор посредством комментария выполняет две главных функции: интерпретирует сообщаемое о характерах и событиях истории и дает их оценку[7]. В «Handbook of Narratology» (2009) комментарий рассматривается в рамках концепции В. Вольфа как признак метапрозы, то есть наличие в том или ином пассаже текста комментативных фрагментов[8]. Речь никогда не идет о комментарии как жанре. Разве что в историческом обозрении категории автора, говоря о практиках толкования, свойственных ученым поэтам Раннего Нового времени, Й. Шёнерт говорит о том, что они предпочитали форму комментария, соотносящую текст с предыдущим

[5] *Prince G.* A Dictionary of Narratology. Lincoln; London, 2003. P. 14.
[6] *Phelan J.* Rhetoric/ethics // Phelan J. The Cambridge Companion to Narrative. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo, 2007. P. 207–208.
[7] Ibid. P. 205.
[8] *Neumann B.* Metanarration and Metafiction // Neumann B. Handbook of Narratology. Berlin; New York, 2009. P. 207.

авторитетным источником[9], то эта форма рассматривается как историческая, и референтный понятию «commentary» феномен для нарратологического анализа неактуален.

Это укорененное в нарратологии функциональное представление о комментарии совпадает с одним из исторически сложившихся и до сих пор используемых в отечественном литературоведении определений понятия АК, поэтому, как мы покажем ниже, АК часто заменяется выражением «нарраториальный комментарий». Тем временем, по нашему мнению, рассмотрение комментария как жанра может стать значительным подспорьем в уточнении теории МК в постклассической нарратологии, так как в нем не только акцентирована связь с субъектом дискурса и с качеством авторитетности дискурса, но также связь с методической природой комментария как исторической формы исследования текста. Последний аспект может помочь определить место МК в паратексте [10] и раскрыть собственные закономерности комментария как не-нарративного жанрового образования в авторском дискурсе, а также метакомментария как его вида. То есть мы предлагаем не заменять предикат «авторский» на «нарраториальный» в выражении понятия, а рассмотреть МК как один из видов понятого в своей жанровой и методической специфике АК в художественном произведении.

1.1. Авторство и комментарий в АК. История и актуальное понимание.

АК – это сложившееся в отечественном литературоведении понятие, исторически обозначающее трудно подводимый под общий знаменатель ряд форм авторского дискурса, как внутри художественного произведения, так и на его периферии. Трактовки этого понятия можно разделить на 5 групп, в каждой из

[9] *Schönert J.* Author // Handbook of Narratology. Berlin; New York, 2009. P. 5.

[10] В. Вольф посвящает паратексту один параграф, ценный тем, что в нем анализируется именно функция отдельных его элементов. Для В. Вольфа каждый элемент паратекста, – заглавие, эпиграф, предисловие, примечание и т.д. – может содержать комментарий как функциональное отношение в структуре произведения, активирующее мета-эстетическую рефлексию читателя. См.: *Wolf W.* Указ. соч. P. 260-262.

этих групп мы выделим историческое употребление (а) и современное определение, наследующее историческому (б).

1) АК определяется как «авторские» отступления в повествовании, комментирующие те или иные моменты художественного произведения. А) В этом значении понятие впервые употребляется П.С. Коганом в книге «Литература великого десятилетия» (1927), где «авторским комментарием» называется внутритекстовая рефлексия «автором» поставленных в тексте идеологических проблем[11]. Однако в данной работе – это простое единичное употребление, без дефиниции. Более обоснованное употребление понятия встречается в статье В. В. Гофмана «Место Пильняка» (1928), где АК осмысляется как прием, имеющий значимое место в авторской поэтике: «Эта условность, «литературность», проистекает из непрестанного ощущения авторской воли, авторской руки, которая слишком легко и свободно уводит читателя в литературный паноптикум». Пильняк «обнажает свое писательское лицо и свое ремесло»[12]. Это обнажение следствие механического соположения истории и дискурсивного АК: «Кажется порою, что у Пильняка просто ряд записанных назидательных фабул с комментариями автора»[13]. Б) В современном литературоведении «авторские» внутритекстовые комментарии изучаются как нарраториальные комментарии. Например, Е.Ю. Сокрута (Моисеева) отделяет филологически комментарий от комментария нарратора, говоря, что субъект нарраториального комментария, «онтологически принадлежит повествуемому миру»[14], и следовательно, им производится квази-комментирование. Такой нарраториальный комментарий трактуется исследовательницей как постмодернистский прием усложнения композиции, но при этом, в ее анализе видно, что он имеет черты комментария как жанра. Так на примере романа «Дом листьев» М. Данилевского, она пишет:

[11] *Коган П. С.* Литература великого десятилетия. М.; Л., 1927. С. 140.
[12] *Гофман В.* Место Пильняка // Гофман В. Борис Пильняк: статьи и материалы. Ленинград: Academia, 1928. С. 21–22.
[13] Там же. С. 17.
[14] *Моисеева Е. Ю.* Роль комментариев нарратора в организации художественного целого романа Марка Z. Данилевского «Дом листьев» // Комментарий: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 290.

«Перед нами не один уровень комментариев, но несколько слоев: во-первых, сам Дзампано комментирует свою рукопись, снабжает ее сложной системой ссылок и сносок […]. Во-вторых, рукопись комментирует Труэнт – правда, он делает это совершенно иначе, бесконечно описывает свои впечатления от прочитанного, перемежая их дневниковыми записями, фотографиями, историями из собственной жизни и письмами, которые он получает от матери, находящейся в сумасшедшем доме» [15] . Из этой цитаты видно, что персонажи Дзампано и Труэнт в действительности прибегают в толковании текста к форме комментария как жанра, хоть и модифицируют его, а отмеченная многоуровневость повествования обеспечивается переходом к ненарративному дистанцирующему дискурсу комментария. То есть налицо ошибка: комментарий Труэнта в книге дан в подстрочном примечании, как специально оговаривает фиктивный издатель: «Дабы избежать лишней путаницы, сноски, сделанные г-ном Труэнтом, будут набраны шрифтом «Курьер», а принадлежащие Дзампано – «Таймсом»…» [16] и просто эволюционирует в нарратив, текст Дзампано – это формально комментарий к «Пленке Нэвидсона», ее исследование. Более справедливо понятие «нарраториальный комментарий» именно к пояснениям повествователя используется в статьях А.А. Федотовой (2016), А.Е. Аграти на (2016), Н.М. Зозули (2019), З. Рихарда (2022). Например, у последнего в статье понятие «нарраториальный комментарий» используется для разграничения в нарративе способов характеризации персонажа, наряду с немаркированной прямой речью, дискурсивными выражениями коллективного сознания в повествовани, в связи с «всеведением» нарратора, то есть аутентично нарратологическая теоретическая функция понятия вполне показательна.

2) АК как авторские постраничные и затекстовые примечания к своему произведению. Это наиболее эмпирически фундированная трактовка понятия, и во многом благодаря этому она, одна из самых ранних, остается самой популярной в литературоведческих работах до сих пор. А) Впервые выражение

[15] *Моисеева Е. Ю.* Указ. соч. С. 292.
[16] *Данилевский М. Z.* Дом листьев. Екатеринбург: Гонзо, 2016. С. 4.

«авторовы примечания» было употреблено В.К. Тредиаковским в работе «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском» (1755) в контексте описания сочинений А.Д. Кантемира: «Стихотворных его сочинений много; а лучшими почитаются сатиры, сочиненные по подражанию французским Боаловым и авторовыми собственными примечаниями изъясненные…»[17]. Здесь «авторовы примечания» — это прямое наименование комментария как филологического труда, так как комментарий и примечания в то время были синонимами. Например, К. Кондратович в «доношении» Академии Наук (1766) пишет: «…перевел я всего Гомера, 48 книг, состоящих в Илиаде и в Одиссеи, с нужнейшими географическими, митологическими и историческими примечаниями Иоанна Спондана»[18]. Хотя в оригинале книга Иоанна Спонданса в заглавии содержит указание на то, что издание «Cum…Perpetuis item iustisque in Iliada simul et Odysseam Io. Spondani Mauleonensis Commentariis» [С непрерывным и достоверным к Иллиаде, а равно и к Одиссее комментарием И. Спонданса Малеонийского. Перевод И.Д.]. В XX веке примечания и комментарий смешиваются, оба все больше кодифицируются как часть справочного аппарата, слабо ассоциирующаяся с художественным текстом. В Толковом словаре русского языка Д.Н. Ушакова (1935) в статье «Комментарий» одно из толкований с пометой «филол.» такое: «объяснительные примечания к тексту сочинений какого-нибудь автора» [19]. Впервые в научном анализе понятие «авторские примечания» задействовал М. Азадовский (1922). А подверг их теоретическому осмыслению Р. Иванов-Разумник в работе «Вершины: Александр Блок, Андрей Белый» (1923). В ней в автобиографическом описании своей полемики с А. Блоком Р. Иванов-Разумник оговаривает троякую роль авторских примечаний при художественном произведении: их смысловую избыточность, их историческую ценность, а также то, что они являются преградой на пути читательского

[17] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском //Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 438.
[18] Библиографические записки. Период изд. Т. 1, № 1–24. 1858. М.: Тип. С. Селивановского, 1858. С. 230.
[19] Толковый словарь русского языка в 4 т. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1935. С. 1422–1423.

восприятия[20]. Таким образом сразу очертив круг наиболее очевидных проблем комментария при художественном тексте. Б) В настоящее время есть влиятельная школа в изучении АК, особенно в поэтическом произведении, которая неизменно ассоциирует его с авторским примечанием. Это школа эмпирической установки. Так, например, Н.А. Кузьмина в статье «Поэтика авторских комментариев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра» отталкивается от книговедческого определения комментария, говоря, что «разница между примечаниями и комментарием условна» и заключается в смысловом приращении, которое обеспечивает комментарий [21] . Несколько иной, но схожий по фундаментальной установке разграничительный критерий предлагает В. Мыльников в своем диссертационном исследовании (1994), говоря о том, что примечание отнесено к значению текста, а комментарий к смыслу произведения[22].

Здесь надо отдельно сказать, что эта эмпирико-аналитическая установка в актуальной трактовке АК постоянно сталкивается с проблемой разграничения примечания и комментария, которое нам кажется не существенным. В тезисе В.С. Мыльникова видно, что проводимое им разграничение применимо только к художественной литературе. Помимо этого, оно кажется контекстуально обусловленным, так как и комментарием, и примечанием сам исследователь обозначает подстрочные или затекстовые примечания. Различение же Н.А. Кузьминой комментария и примечания по критерию наличия интерпретационного момента также сомнительно, так как абсолютно лишенного интерпретаций примечания не существует[23]. Гораздо более убедительно в духе той же установки звучит наиболее формальное из приведенных отечественными исследователями

[20] *Иванов-Разумник Р. В.* Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. Петроград: Колос, 1923. С. 239–240.

[21] *Кузьмина Н. А.* Поэтика авторских комментариев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра. Статья 1 // Вестник ОмГУ. 2009. № 3. С. 170.

[22] *Мыльников В. С.* Авторский комментарий и его художественная функция в произведениях русских писателей XVIII-XX веков. Автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Волгоград, 1995. С. 4-5.

[23] См., например, утверждение *С. А. Рейсера*: «Ни один комментатор никогда не согласится, что какая бы то ни было справка может носить «объективно-справочный характер»», и далее: «Для современной издательской и редакционной практики слова «примечание» и «комментарий» являются синонимами» (*Рейсер С. А.* Основы текстологии. Л: Просвещение, 1978. С. 143).

определение примечания как графической формы комментария. Оно дано в «Словаре книговедческих терминов» (1958) Е.И. Шамурина. В нем говорится, что комментарий – «даваемые в виде примечаний в подстрочных сносках или в виде приложения в конце книги пояснения отдельных мест» [24] .**Нам кажется**, что комментарий должен определяться как жанр, примечание как функциональная форма справочного аппарата, сноска как типографская формы (текст вынесенный под полосу текста, связанный с местом текста нумерком, звездочкой и т.п.). То есть комментарий, примечание и сноска относятся к разным категориям: жанров исследования, частей издания, частей страницы. Комментарий в примечании может быть более краток, чем комментарий в виде отдельной статьи, и здесь следует отчасти согласиться с Н.А. Кузьминой, однако объем – это не сущностная, а привходящая черта.

3) В третьей группе исследовательских текстов АК определяется как авторские нехудожественные критические выступления в форме критико-полемический статей, отдельных брошюр и работ к собственным произведениям. А) Начало этой трактовки положено в работе В.Е. Евгеньева-Максимова «И.А. Гончаров: жизнь, личность, творчество» (1925), где статья «Лучше поздно, чем никогда» названа авторским комментарием» [25] . Г.А. Гуковский употребляет синонимичное понятие «автокомментарий» по отношению к «Объяснениям на сочинения» (1809) Г.Р. Державина. Это употребление АК возможно наиболее близко подходит такому качеству комментария как филологического труда, как его текстуальная отделенность от комментируемого. Б) Но на сегодняшний день оно претерпело интересную метаморфозу в сторону расширения референции комментария не только к своему, но и вообще к любому произведению, но с сохранением атрибуции к автору. В 2006 году Вяч. Вс. Иванов называет «авторским комментарием» объяснения Андрея Белого к ранним письмам А. Блока, причем уточняется, что комментарий «был издан уже дважды. Первый раз

[24] *Шамурин Е. И.* Словарь книговедческих терминов для библиотекарей, библиографов, работников печати и книжной торговли. М.: Советская Россия, 1958. С. 129.

[25] *Евгеньев-Максимов В. Е.* И. А. Гончаров: жизнь, личность, творчество. М.: Государственное издательство, 1925. С. 21. То же употребление см.: *Багрий А. В.* Русская литература XIX-го – первой четверти XX-го вв. Баку: Издательство Восточного факультета АГУ, 1926. С. 150.

его издал Ж. Нива в журнале как отдельное сочинение, – и, может быть, это даже лучший способ прочитать его»[26]. В 2009 году «авторским» К.А. Баршт называет «читательский» комментарий в противовес комментарию академическому[27].

4) АК как комментативное отношение черновика или документов, сопровождающих рождение произведения, к самому произведению. Именно такая трактовка стала первым употреблением понятия «авторский комментарий», а не «авторское» или «авторово» примечание. В 1921 году в сборнике «Творчество Достоевского» письма Ф.М. Достоевского в редакцию журнала «Русский вестник» по отношению к его романам охарактеризованы как «ближайший и непосредственный авторский комментарий»[28]. В «Словаре литературных терминов» (1925) письма, дневники и признания характеризуются как формы пояснений к произведению[29]. А.М. Эфрос назвал рисунки А.С. Пушкина в черновиках «творческим автокомментарием»[30]. Так же И.И. Векслер в статье «Дым» определяет письмо Тургенева к Герцену (3 декабря 1862 года, тогда как роман был опубликован в 1867 году) как комментарий к роману, которое обозначает поэта и социалиста Н.П. Огарева прототипом персонажа романа[31]. Б) В современном отечественном литературоведении эта трактовка отходит в область текстологии, а также входит в понятие паратекста, о котором будет речь ниже в этой главе.

5) Наконец понятием АК определяются некомментативные, художественные или нехудожественные тексты одного автора, которые находятся в проясняющим смысл отношении друг ко другу. А) Так, Д.Д. Благой обозначает публицистику Тютчева автокомментарием к стихотворению «Море и утес»

---

[26] *Иванов Вяч. Вс.* Текст и комментарий, или автокомментарий к тексту анкеты // Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 24.

[27] *Баршт К. А.* О направлениях и пределах комментирования художественного текста // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 280–303.

[28] Творчество Достоевского. 1821–1881–1921: сборник статей и материалов. Одесса, 1921. С. 123.

[29] Словарь литературных терминов в 2 т. Т.1. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925.

[30] *Эфрос А. М.* Рисунки поэта: Пушкин. М.: Academia, 1933. С. 332.

[31] *Векслер И.* Дым // И. С. Тургенев (к пятидесятилетию со дня смерти). 1883–1933. Сборник статей. Л.: Государственное издательство художественной литературы, Ленинградское отделение, 1934. С. 211.

(1933)[32], В.Н. Орлов говорит о статье «Интеллигенция и Революция» как об «идеологическом автокомментарии» к «Двенадцати» А.А. Блока[33]. Б) В современном литературоведении такое понимание в модифицированном виде нашло свое развитие в учении о разных уровнях «поэтического контекста» произведения, его отношения к творчеству автора, к литературным направлениям и стилям[34]. Однако есть и случаи прямого употребляния понятия «автокомментария» в этом смысле. Так в статье «Автометакомментарий и метатекст в творчестве М.М. Зощенко» В.В. Мароши пишет, что книга М.М. Зощенко «Перед восходом солнца», ставшая «уникальным и наиболее глубоким в советской литературе опытом автопсихоанализа» содержит «автометакомментирующий слой», помогающий осмыслить рассказ «Рогулька»[35].

1.1.1. АК как комментарий. Функция и жанр

Из разнообразия трактовок можно сделать вывод, что в основе объединения столь разнообразных форм в рамках одного понятия может лежать только функциональный критерий: «комментативность» в ее общей формулировке «прояснения» является общим знаменателем для письма, примечания, отступления и даже другого произведения в отношении данного художественного произведения. Такое определение совпадает с вышеприведенными определениями комментария В. Вольфом и Дж. Принцом.

Однако при конкретном рассмотрении оказывается, что такое объединение является лишь результатом переведения истории понятия в плоскость синхронии. Во-первых, как мы показали выше многие первоначальные употребления АК эволюционировали (3, 5) и отошли к другим дисциплинам (4), так что в основном

[32] *Благой Д. Д.* Три века: Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. М.: Советская литература, 1933. С. 220.
[33] *Орлов Вл.* Примечания // А. А. Блок Сочинения в одном томе: Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма. М.; Л.: Гослитиздат, 1946. С. 613.
[34] *Дарвин М. Н.* Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. С. 24.
[35] *Мароши В. В.* Автометакомментарий и метатекст в творчестве М. М. Зощенко // Текст – комментарий – интерпретация: межвузовский сборник научных трудов. URL: https://raspopin.den-za-dnem.ru/pdf-rare.php?book_id=11 (дата обращения: 29.04.2025).

АК кристаллизовался в двух значениях. Именно в кристаллизованных значениях видно, что жанровая сторона комментария (2) наиболее разработана, а функциональная сущность комментария, определяющая в 1-й трактовке, при комментарии в тексте, эволюционирует в другое, хоть и чрезвычайно близкородственное понятие, «нарраториальный комментарий». Это подталкивает к другому крайнему выводу, что «авторский комментарий» — это только авторское внетекстовое примечание. Конфликт эмпирической установки на жанр комментария и функциональной установки на авторское слово является особенностью истории понятия. Как указано, в диахронии научное понятие «авторский комментарий» (с 20-х годов XX века) прошло путь от исторически наиболее раннего функционального определения до эмпирического определения, отталкивающегося от текстологического понятия комментария. Здесь объект функционального подхода мы определим как комментативную функцию авторского дискурса, а объект эмпирико-аналитического подхода как собственно АК. Теперь наглядно рассмотрим крайне функциональное и крайне эмпирическое определения.

В уже упомянутом сборнике «Творчество Достоевского» письма Ф.М. Достоевского в редакцию журнала «Русский вестник» по отношению к его романам охарактеризованы как «ближайший и непосредственный авторский комментарий»[36]. Действительно, письма писателя, например, знаменитое письмо Каткову 10–15 сентября 1865 года, содержит синопсис романа «Преступление и наказание» и экспликацию его идеологического содержания. То есть налицо комментативность. Но на деле то, что называется «комментарием», есть только резюме и экспликация как композиционные части письма, причем к еще не написанному роману, и которые только потом в исследовательской интерпретации приобретают комментативную функцию. Эти фрагменты содержат интенцию к объяснению, но не являются комментарием. Напротив, в 1960-е годы, когда понятие АК в литературоведении получает окончательное

[36] Творчество Достоевского. 1821–1881–1921: сборник статей и материалов / ред. Л. П. Гроссман. Одесса: Всеукраинское государственное издательство, 1921. С. 123.

оформление, его формулировка исходит из специального, разработанного в прикладных дисциплинах, учения о комментарии. Так в статье «Комментарий» «Краткой литературной энциклопедии» (1966), комментарий определяется как «жанр филологического исследования, толкующий, разъясняющий текст литературного памятника», отсюда, в этой же статье, идентификация подстраничных и затекстовых примечаний как комментария, и наконец, АК как частного случая комментария[37]. Жанровое понимание комментария стало основой для первого в отечественной истории литературы исторического очерка АК в статье П.Н. Беркова «Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения»: «авторы, опираясь на пример деятельности комментаторов (sic!), стали писать пояснения к собственным произведениям в форме предисловий и примечаний. В целом – это явление позднее: в европейский литературах оно распространяется в XV–XVI вв., у нас в XVII (Симеон Полоцкий) – начале XVIII в. (Кантемир)»[38]. Наконец, что такое комментарий как филологическое исследование, и каковы его типы, было прояснено в рамках текстологии: от С.А. Рейсера (1978) до А.Л. Гришунина (1998) определению и классификации комментария отводилась последняя глава пособий[39]. Так у А.Л. Гришунина комментарий – это часть научно-справочного

[37] *Тюнькин К. И.* Комментарий // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т.3. М: Советская энциклопедия, 1966. С. 691–693.

[38] *Берков П. Н.* Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения // Историко-филологические исследования: сборник статей. М.: Наука, 1967. С. 232.

[39] Мы здесь не касаемся советской текстологии в ее начале, как она формировалась в трудах Г. О. Винокура, Б. В. Томашевского, а также М. Л. Гофмана, Б. Л. Модзалевского. Нас интересует именно то, как советское нормативное определение комментария как прикладного, технического инструмента исследования литературного памятника отразилось в композиционной структуре нормативных же, установочных текстологических трудов. Приводя же, например, пионерскую для своего времени рубрикацию видов комментария Б. В. Томашевским на «историко-текстовой», «редакционно-издательский», «историко-литературный», «критический», «лингвистический», «реальный» (*Томашевский Б. В.* Писатель и книга. М.: Прибой, 1928. С. 198), мы должны будем помещать ее в контекст полемики с совершенно другим, герменевтическим пониманием комментария, предложенным Г. О. Винокуром, который писал, что «критика принимает тот или иной вид в зависимости от того, в какой смысловой контекст мы включаем подлежащий оценке отрезок текста. Но установление контекста и есть, в сущности, комментарий. Мы говорим о «реальном» комментарии, когда помещаем слово в контекст истории материальной культуры…» (*Винокур Г. О.* Критика поэтического текста. М.: ГАХН, 1927. С. 40). Как видно, под комментарий подводятся два

аппарата наряду с предисловиями, послесловиями, сопроводительными письмами, указателями, прикнижной библиографией, аннотацией, титульными элементами[40]. Он выделяет его виды по методическому и функциональному признакам: текстологический, историко-литературный, критический, реально-исторический, лингвистический, интертекстуальный.

Отсюда видна ценность эмпирико-аналитического, а не функционального понятия АК: такой АК является эталоном[41] объекта, и позволяет проводить более продуктивные аналогии, нежели функция комментативности, которая предполагает более размытое поле объектов. Так, именно жанрово-методическое понимание комментария определило своеобразие постановки проблемы АК в художественном тексте и ее решения в отечественном литературоведении. В 1970-е годы АК в художественном тексте воспринимался преимущественно как авторское примечание к нему, то есть как эмпирически несомненный факт комментария, а не как функция. Ю.Н. Чумаков первым доказательно обосновал возможность идентификации внутритекстового авторского дискурса и авторский подстраничных примечаний на примере романа «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Он выдвинул три аргумента в пользу того, что примечания составляют с

совершенно различных философских основания. Подробнее о значимости винокуровской традиции в современном контексте изучения авторского комментария мы писали в статье (*Дейкун И. Д.,* 2024).

[40] *Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. С. 314–315.

[41] Эталон – это важное понятие для нашей теории авторского комментария. Понятие «эталон», взятое из естественно-научного словаря, несет, по нашему мнению, нужные коннотации: авторский внетекстовый комментарий в примечаниях является именно тем эталоном как воплощенным «образцом меры» (Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т.4. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: ОГИЗ, 1940. С.1436.), имеющим образцовые качества, по которым исследователь авторского комментария сверяется при определении того или иного текстового фрагмента как «авторского комментария». Сверка осуществляется посредством операции аналогии как «вывода о свойствах одного объекта по его сходству с другими объектами» (*Порус В.Н.* Аналогия // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т.1. / гл. ред. В. С. Стёпин. М.: Мысль, 2010. С. 103). Это не значит, что внетекстовый и внутритекстовый «авторские комментарии» – разные объекты. Во-первых, авторский внутритекстовый комментарий – это изменение и интеграция текстом авторского внетекстового комментария. В пользу этого говорит, например, взаимозаменяемость авторских парантез и авторских примечаний (см.: *Дейкун И. Д.* Авторское примечание в литературной периодике первой трети XIX века как эталон материала исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 18, вып. 3. С.879-886). Во-вторых, практика исследования показывает, что в таком предметом поле, как авторский комментарий, постулирование именно внетекстового комментария как эталона более эффективно.

основным текстом произведения одно целое. Первый, эстетический, заключался в «принципе композиционного сцепления», при котором в эстетическом целом историческая разновременность создания частей произведения теряет значимость, а напротив, актуализируется структурная связь элементов. Однако этот аргумент не работает, если не доказать не только структурно-логическое, но и эстетическое единство примечаний с художественным текстом. Поэтому во втором аргументе Ю.Н. Чумаков показывает единство «образа авторского сознания» в примечаниях и в многочисленных отступлениях: «Примечания тематически взаимозаменяемы со стиховым текстом. Стихи о «бедном слоге», который «Пестреть гораздо б меньше мог Иноплеменными словами», легко представить в прозаическом изложении»[42]. Третий аргумент касается функции. Чумаков замечает, что в отличие от пояснительного комментария, который носят «поучающе-объяснительный характер»[43], то есть конкретизируют значение комментируемого фрагмента, примечания А.С. Пушкина «сложно соотносятся с текстом, семантически обогащая его»[44]. То есть воспринимаются как структурный элемент произведения, составляющий общий его смысл.

Той же позиции придерживается и Н.А. Богомолов. Он формулирует свой тезис в модальности мнения, но содержательно повторяет аргументы Ю.Н. Чумакова: «Такой (авторский, предназначенный для печатания вместе с текстом) комментарий, несомненно, является его интегральной частью, даже если он порождает текстологические проблемы. Так, пропуск крамольных строк и строф в «Поэме без героя» был обыгран Ахматовой в автокомментарии, и теперь возвращение их на свое законное место уничтожает этот комментарий… Если бы я занимался текстологией и комментированием «Поэмы», то, на свой вкус, я бы сохранил комментарий, пожертвовав строками в основном тексте»[45].

Мы видим здесь нечто противоположное определению комментативной функции – преломление нехудожественного жанра и его прагматики в

[42] *Чумаков Ю. Н.* Указ. соч. С. 29–30.
[43] Там же. С. 29.
[44] Там же. С. 29.
[45] *Богомолов Н. А.* Монологи о комментарии // Текст и комментарий: круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 2006. С. 75.

художественном целом. Также видно и концептуальное отличие: АК ориентирован на образец – нехудожественный научный комментарий, и уже исходя из образца определяется комментативность, то есть принадлежность к жанру комментария, того или иного фрагмента дискурса повествователя. Таким образом АК – не просто понятие, определенным образом пересекающее объемы понятий паратекст и нарраториальный комментарий, а вполне определенное понятие, обозначающее жанровую или похожую на жанр комментария форму авторского дискурса. Возникающий здесь вопрос, что понимать под авторским дискурсом в примечании и в «нарраториальном» комментарии, составляет вторую эвристическую ценность понятия. А именно связь с субъектом автора и с авторской функцией.

Действительно, если мы посмотрим на вторую интерпретацию понятия «авторский комментарий», то его центрированность на форме как раз заключается в том, что вынесение примечания из художественного произведения позволяет более-менее однозначно определить субъекта комментария – автора как историческую личность, что при эмпирической установке необходимо. Однако, если мы вспомним пример из первой интерпретации, то станет ясно, что автором может выступать и персонаж. Например, Е.Ю. Сокрута (Моисеева) приводила в пример Дзампано, который делал комментарий к чужому тексту, а к его комментариям давал свои сноски еще один персонаж, Труэнт. Причем получается зеркальная ситуация: АК в тексте невозможен, а только в примечании, комментативная функция в художественном тексте не может осуществляться в дискурсе субъекта, который одновременно был бы автором. Чтобы разобраться в проблеме этой несовместимости двух трактовок АК, следует понять, как трактовать в нашем понятии предикат «авторский».

1.1.2. Автор АК как субъект и как функция

Кто является автором АК? Современное понимание категории автора исходит из принятия коммуникативной природы художественного произведения. Оно во многом основывается на диалогической эстетике и нравственной

онтологии[46], разработанной М.М. Бахтиным, согласно которой автор как субъект эстетического завершения неэстетической, жизненной активности героя, вненаходим целостности художественного произведения: «точка исхождения его эстетической активности – имеет только одно определение – вненаходимость всем моментам архитектонического единства мира»[47], и в другом месте: «контекст героя объемлется формальным, ценностно-утверждающим активным контекстом автора и читателя»[48]. А.А. Фаустов суммирует положения М.М. Бахтина, говоря о триаде «биографический автор – первичный автор – вторичный автор», где первичный автор – субъект эстетической активности, создающая, творящая сила[49], а вторичный автор – это проявление авторского сознания в повествовательной речи. Тогда субъектом АК может быть назван вторичный автор по М.М. Бахтину. Здесь сохраняется словоформа «автор».

Вторичный автор схож с той инстанцией, которую Б.О. Корман называет повествователем. В теории Б.О. Кормана «субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени растворен в тексте и незаметен в нем»[50], автор – это «носитель концепции произведения, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение в его целостности»[51], а повествователь – это субъект художественного эпического текста, которому «приписана речь в данном отрывке текста»[52], часто он первичный субъект, то есть тот, который препоручает речь персонажам, вторичным субъектам, но который является изначальным ее держателем в повествовании. Если ввести АК в систему Б.О. Кормана, то увидим,

---

[46] *Бонецкая Н. К.* От «философии поступка» к герменевтике // Автор и герой в эстетическом событии / М. М. Бахтин; сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 37.
[47] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 60.
[48] Там же. С. 72.
[49] *Фаустов А. А.* К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина // Фаустов А. А. Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). URL: http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm (дата обращения: 29.04.2025).
[50] *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 61.
[51] Там же. С. 59.
[52] *Корман Б. О.* Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского // Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 156.

что АК может высказывать первичный, вторичный субъекты, и субъекты любого порядка, но это будут повествователи, а не авторы.

Касательно зарубежных исследований Н.А. Бонецкая оговаривает, что уже начиная с У. Бута в западном литературоведении закрепилось представление об «авторском присутствии абсолютно за всеми элементами произведения»[53]. В современных исследованиях выражение «authorial commentary» встречается чрезвычайно редко. В этом смысле показательна статья П. Доусона, в которой в начале с ссылкой на старую традицию в лице П. Лаббока (1924) и Я. Ватта (1957) употребляется термин «authorial commentary», и «authorial intrusion», но ближе к аналитической части работы уточняется: «Вторжения автора» – это «зонтичный термин» (umbrella term), покрывающий любой тип нарраториальных высказываний, которые выдвигают повествователя на первый план и кажутся по отношению к истории избыточными»[54]. В статье «Комментарий нарратора в чешской литературе» (2023) Б. Форт и Й. Котен специально оговаривают: «комментарий нарратора – это высказывания, которое составляет часть художественного текста, но не служит конструированию вымышленного мира, а, скорее, объясняет или оценивает его». Более того, исследователи далее уточняют, что «в современной теории, комментарий приравнивается к нанарраториальным модусам». Приводят классификацию Х. Бонхайма в которой комментарий составляет один из основных нарраториальных модусов (narrative modes), наряду с описанием, повествованием, речью (speech)[55]. Как видим, в этой концепции не только АК не может быть «авторским», но от него не остается даже «комментария».

Мы же, в данном параграфе, двигаясь в противоположную сторону, и рассматривая категорию автора применительно к прояснению значения предиката «авторский» в АК, будем, в основном, опираться на работу В. Шмида

---

[53] *Бонецкая Н. К.* Образ автора как эстетическая категория // Контекст. 1985 / отв. ред. Н. К. Гей. М.: Наука, 1986. С. 242.

[54] *Dawson P.* From Digressions to Intrusions: Authorial commentary in the Novel // Dawson P. Studies in the Novel. 2016. Vol. 48, no. 2. P. 150.

[55] *Fořt B.* Narrator's Commentary in Czech Literature (1300–1900) // Handbook of Diachronic Narratology. Berlin; Boston, 2023. P. 55.

«Нарратология» (2008). В работе В. Шмида сополагаются различные подходы и предлагается одновременно усредненная и наиболее, на наш взгляд, взвешенная схема художественной коммуникации, ориентированная прежде всего на повествовательные тексты. Так, исследователем выявляется двойная коммуникативная структура: на внешнем уровне конкретный автор, то есть реальное историческое лицо отправляет сообщение, то есть все произведение целиком, конкретному читателю, то есть историческому лицу, которое, современно оно автору или нет, тем не менее реально, принадлежит нехудожественной действительности. В мире произведения, вымышленной действительности, происходит коммуникация фиктивных субъектов: нарратор, то есть субъект, ведущий повествование, передает сообщение, само повествование, фиктивному адресату, вымышленному, субъектно представленному или подразумеваемому наррацией читателю или слушателю[56]. Таким образом, автор как создатель произведения, или, «организатор коммуникативного события»[57] в собственном смысле один – это писатель, конкретная личность, не обладающая эстетической природой, и, следовательно, ни в одном из своих аспектов не принадлежащая эстетическому целому. Такой конкретный автор может быть субъектом АК, только если последний не принадлежит художественному тексту.

В.И. Тюпа говорит, что автору «принадлежит целое текста, скомпонованное из речений условных, вымышленных субъектов речи»[58]. В. Шмид приводит онтологический аргумент, говоря, что конкретный автор «к своему произведению не принадлежит, а существует независимо от него»[59]. В этом плане тезис о «смерти автора» Р. Барта не относится к конкретному автору, а к внутреннему фиктивному субъекту.

Если мы рассмотрим функции автора, например, выделенные М. Фуко, то увидим, что некоторые из них, относятся к конкретному автору, а некоторые подразумевают другого автора, имплицитного, абстрактного. Так, социальные и

[56] *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 35.
[57] Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 81.
[58] *Тюпа В. И.* Теория литературы: учебник. М.: РГГУ, 2023. С. 51.
[59] *Шмид В.* Указ. соч. С. 41.

контекстуальные функции имени автора, составляют существо отношения конкретного автора к созданному им эстетическому объекту. М. Фуко обозначает, что имя автора а) обеспечивает классификацию текстов, позволяет их сгруппировать, б) устанавливает отношение текстов между собой: «то, что ряд текстов поставили под одно имя, означает, что между ними устанавливали отношение гомогенности или преемственности»[60], в) имя автора характеризует способ бытия дискурса. Наличие атрибуции к какому-то имени выделяет его из обыденных вещей. Напротив, герменевтически выявляемые функции автора, как 1) обозначение ценностного уровня в произведении, 2) концептуальная связность, 3) стилистическое единство –опосредованно относятся к конкретному автору, а также 4) субъектное единство, обеспечиваемое проекцией личности автора в текст, – никак не относятся к конкретному автору, потому что являются моментами истолкования эстетического объекта. В «Лексиконе Мецлера» (2008), в статье, развивающей и уточняющей фукольдианскую классификацию, авторская функция (Autorfunktion) заключается в атрибутировании автору пространственно-временной фиксации текста, выделения данного текста из совокупности иных текстов, выбора формы текста. Утверждается, что автор определяет контекст произведения, литературный, социальный, в широком смысле исторический. Затем оговаривается, что автор является фактором образования значения текста и центральным элементом его понимания. Наконец, автору атрибутируется знание, содержащееся в тексте, в плане привходящих документальных и фактографических элементов, и инновационные моменты в нем[61]. Здесь надо опять отметить, что функции атрибуции формы текста, формирования значения и определение границ адекватного понимания – не могут относиться к конкретному автору. С другой стороны, привнесение в текст фактографической информации напрямую относится к периферийным по отношению к художественности элементам, вроде документных вставок и примечаний. Это обращает наше внимание на то, что, так как АК является одним и тем же, как внутри текста, так и

[60] *Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М.: Магистериум; Касталь, 1996. С. 21.
[61] Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart; Weimar, 2008. P. 43.

на его периферии (тезис Ю.Н. Чумакова и наш), то следует понять, кто его субъект в паратексте, и что общего между субъектом паратекстуального и внутритекстуального АК. Не искомое ли это нами «авторство»?

На качественно новом, после М. Фуко, витке разработки проблемы понятие «имя автора» приобретает более точное определение. Ж. Женетт определяет его как элемент периферии произведения, буквально как имя автора на обложке, и выделяет такие его функции, как обозначение публичной ответственности за текст, указание на авторскую идентичность: национальность, пол, социальный класс; как часть жанрового контракта посредством вхождения в область текстовой периферии (около заглавия)[62]. При этом авторское имя как текст принадлежит интенции конкретного автора и образует точку пересечения эстетического целого и писательской активности. Оно как часть издания и как часть произведения одновременно относится и к фигуре конкретного автора, и имеет герменевтическое значение, присущее иному, эстетическому субъекту. Здесь мы остановимся, и перейдем ко второй явной инстанции, которой должен атрибутироваться АК, нарратору.

а. Автор АК внутри текста

Нарратор – это фиктивный субъект, принадлежащий художественному произведению, от лица которого ведется повествование. То, что он принадлежит художественному произведению, значит, что он изображен, то, что он ведет повествование, значит, что он субъект повествовательного дискурса, то есть ему принадлежит речь в повествовательном художественном произведении. Фиктивность – онтологическое качество[63], изображенность – эстетическое, то, что

[62] *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Oakleigh, 1997. P. 40-41.

[63] Е. В. Лозинская в реферативной статье о сборнике «Автор и повествователь: трансдисциплинарные выступления в нарратологической дискуссии» пишет: «Автор и нарратор принадлежат различным онтологическим планам […]. Смешение автора и нарратора действительно представляется категориальной ошибкой». (*Лозинская Е. В.* Автор и повествователь: трансдисциплинарные выступления в нарратологической дискуссии //

он субъект дискурса – обозначает коммуникативное качество. Коммуникация литературного произведения художественная, последние два качества оцениваются вместе, так как нарратор проявляется в собственной речи. В. Шмид говорит о двух способах изображения нарратора: эксплицитном и имплицитном. Эксплицитный нарратор имеет личностные черты, например, в случаях повествования от первого лица, в случае самохарактеризации, или в случае, когда манера повествования очевидно указывает на психологическую личность, ведущую его[64]. С другой стороны, имплицитный нарратор безличен, не относится к уровню повествования, но считывается по избранным им приемам построения повествования[65]. Эксплицитный нарратор может проявляться в комментативных (В. Шмид говорит «комментариях»[66]), оценочных, рефлексивных, обобщающих фрагментах дискурса. И имплицитный, и эксплицитный нарраторы могут иметь качества вымышленных, фиктивных авторов, то есть, по крайней мере, мы можем из произведения узнать, что повествование выдумано или написано нарратором. В теории имплицитный слабо выявленный недиегетический безличный нарратор может прибегнуть к комментативному суждению, которое будет указывать на такое его качество, которое можно будет идентифицировать как авторское. Например, он может обнажить в метафикциональном суждении вымышленную природу повествуемого или отдельного его фрагмента. Однако даже в таком случае определение нарратора как автора основывается на догадке, и является альтернативой из многих толкований. Объявить себя автором может только эксплицитный нарратор, причем на любом и по отношению к любому диегетическому уровню, то есть по отношению к вставной истории любой степени. В таком случае авторство является частью его самохарактеризации, например, он утверждает, что сочинил рассказ, или написал произведение. Здесь возникает вопрос, что происходит, когда нарратор провозглашает себя автором? Наша гипотеза состоит в том, что, посредством самой такой самохарактеристики,

Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2017. № 2. С. 72.

[64] *Шмид В.* Указ. соч. С. 66-68.

[65] Там же. С. 67.

[66] Там же. С. 67.

нарратор как минимум имитирует авторскую осознанность вымышленности повествования, а значит автоматически имеет один из атрибутов автора, но сам он является фиктивным субъектом. Следовательно, он диегетический автор, но его авторство фиктивно, является результатом, а не началом реальной творческой активности, конституирующей эстетическое целое. То есть наш **тезис** заключается в том, что АК в теле текста, произносимый нарратором – это, конечно, по субъектной атрибуции нарраториальный комментарий, но это обязательно должен быть комментарий такого нарратора, который характеризует себя как автора и проявляет авторские функции. Так в случае АМК нарратор не только должен характеризовать себя как автора, но и демонстрировать авторские функции, например, он может творить, объяснять часть текста как часть произведения, сознавать читателя и т.д.

Однако согласно современной теории литературы помимо реального конкретного автора, который находится вне художественного произведения, и фиктивного диегетического автора, который является случаем самохарактеризации эксплицитного нарратора, существует и абстрактный автор. Абстрактный автор – это реконструируемая в читательской интерпретации субъектность, лежащая в основе творческих актов, создавших произведение. Согласно В. Шмиду, «поскольку абстрактный автор изображаемой инстанцией не является, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте»[67]. Так как абстрактный автор не изображен, его онтологический статус сильнее, чем у нарратора, однако так как он не может существовать без акта рецепции, он слабее, чем статус конкретного автора. Абстрактный автор – это потенциальная (потенциируемая от читательской рецепции) сущность. Он, по В.И. Тюпе, субъект, которому принадлежит «пространственно-временная картина универсума, в рамках которого повествуемые факты обретают статус события»[68]. Это, в терминах В.И. Тюпы, актуализатор вместе и референтного, и коммуникативного события. В. Шмид, а

[67] *Шмид В.* Указ. соч. С. 53.
[68] *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 307.

ранее С. Чэтмен, обозначили еще одну сторону абстрактного автора. Он принцип создания нарратора [69] , это «олицетворение конструктивного принципа произведения» [70] . И в этом смысле он часть включенной в эстетическое произведение дистанции[71], то есть системы знаков его созданности, и входящего в эстетическое восприятие рационального компонента принятия этой дистанции. В. Шмид видит смысл введения инстанции абстрактного автора в коммуникативную цепь именно в этом эффекте подчеркивания фиктивности[72]. Если вернуться к первому пункту, то мы увидим, что «герменевтическая» половина авторских функций принадлежит именно абстрактному автору.

b. Проблема фиктивного субъекта АК как примечания. Теория паратекста

Вернемся к проблеме АК. Из вышесказанного видно, что АК в строгом смысле может существовать только как комментарий конкретного автора. Но тогда, так как конкретный автор не принадлежит художественному произведению, так понятый АК также не входит в художественное произведение. Следовательно, он не может быть объектом литературоведческого исследования поэтики произведения. С другой стороны, комментарий нарратора, который характеризует себя как автор, возможен, но, во-первых, только внутри основного текста произведения, то есть он не является эталонным комментарием как жанром, а его

[69] *Шмид В.* Указ. соч. С. 56-57.
[70] Там же. С. 55.
[71] Понятие дистанции чрезвычайно важно как для классического понимания художественности, так и для эстетически фундированной постклассической нарратологии. Одним из важнейших критериев художественности является указание в ней самой на образуемую ей дистанцию по отношению к действительности, то есть художественность обращена также на себя саму (*Зенкин С. Н.* Проблема литературности // Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 37), она явно отделена от практической и познавательной деятельности (*Ингарден Р.* Эстетическое переживание и эстетический предмет // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 124). Так же в теории «разрушения иллюзии» В. Вольф опирается на понятие «дистанции» (Distanz) как на дифференцирующий критерий эстетической иллюзии. Дистанция подразумевает, что иллюзия обозначена как таковая. Стратегии разрушения иллюзии опираются на дистанцию как на условие ее построения (*Wolf W.* Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen.Tübingen, 1993. P. 33–34).
[72] *Шмид В.* Указ. соч. С. 56.

возможной аналогией, и не отличим от фрагмента с комментативной функцией. Во-вторых, это не АК, ведь речь идет о фиктивном авторе. С третьей стороны, вышеприведенный анализ Ю.Н. Чумакова показывает компромиссный путь, а именно то, что субъект комментария как примечания может быть идентичен фиктивному субъекту, характеризующему себя как автора, внутри художественного текста. Здесь возникает вопрос, какой автор в анализе Ю.Н. Чумакова идентичен какому автору в стереотипной нарратологической концепции В. Шмида. Ведь если он входит в художественное произведение, то конкретным автором и абстрактным автором не является, но так как примечания находятся вне текста повествования, он также не является и нарратором. На этот вопрос есть два ответа. Но для начала стоит уточнить текстуальную связь примечания и основного текста.

Мы склонны согласиться с Ж. Женеттом, что примечание входит в паратекст, и внутри паратекста, в «перитекст», в ближайший к основному тексту слой паратекста, куда также входят название книги, имя автора, заголовки глав, подзаголовки, эпиграфы, предисловие, послесловие и оглавление. То есть примечание вообще разделяет свойства этой группы объектов (паратекста). Ж. Женетт выделил следующие общие этой группе свойства: а) паратекст – это зона смешения различных художественных и нехудожественных социальных кодов, то есть он совмещает в себе разнообразные дискурсы и практики, б) паратекст – это среда комментария автора, то есть все элементы паратекста обладают комментативной функцией, в) паратекст двунаправлен, он может сливаться с текстом или отдаляться от него, входя в посторонние тексту дискурсивные системы[73]. Здесь достаточно сказать, что в паратекст, а именно в его отдаленный слой, эпитекст, Ж. Женетт включает черновики, дневники, письма, и даже авторские интервью. В этом смысле паратекст включает в себя все формы дискурса, обозначаемые в отечественной традиции как АК, кроме внутритекстовых отступлений. Но если теория паратекста на базе другой традиции как бы суммирует и систематизирует отечественные наработки в

[73] *Genette G.* Указ. соч. P. 2.

изучении АК, то решающий ее вклад в изучение АМК состоит в различении перитекста и эпитекста. Так как эпитекстуальный АМК невозможен по определению метафикциональности. Он принадлежит перитексту.

Охарактеризуем его, со ссылкой на Ж. Женетта. Общим для всех элементов перитекста является а) возможная атрибуция вымышленной персоне. Женетт подробно говорит о том, что предисловие, примечания, в меньшей степени эпиграфы и заглавия, могут быть атрибутированы вымышленной персоне, б) что следует из предыдущего пункта, эти элементы тяготеют к художественному тексту, до слияния с ним. Здесь Ж. Женетт неожиданно сходится с Ю.Н. Чумаковым, говоря, что примечания «едва ли не более тяжело отделимы от текста, чем фразы в скобках»[74] или в другом месте, говоря о «Новой Элоизе» Ж.-Ж. Руссо, что там «примечания становятся местом и средством опосредования того, что в любом другом месте было бы нарраториально-авторским дискурсом»[75]. Если в перитексте заглавия и подзаголовки, а также посвящения приписываются фиктивному субъекту или другому человеку в очень редких случаях, то предисловия и примечания, напротив, очень часто. Ж. Женетт специально оговаривает, что возможности их субъектной атрибуции идентичны[76]. Так ученый выделяет 9 возможностей, из двух параметров, один описывает степень аутентичности элемента паратекста, другой статус субъекта относительно основного текста. Элемент может быть аутентичным, то есть принадлежащим конкретной исторической личности, фиктивным, то есть принадлежащим фиктивному субъекту, апокрифическим, то есть иметь недостоверно установленную атрибуцию. В плане отношения субъекта к тексту: авторским, аллографическим, аукториальным, то есть принадлежащим актору повествования, персонажу)[77].

1. Таким образом, возможны аутентичное авторское примечание или предисловие, то есть принадлежащее, по Ж. Женетту, конкретному автору. Приведем здесь и

[74] *Genette G.* Указ. соч. P. 342.
[75] Там же P. 340.
[76] Там же P. 322.
[77] Там же P. 181.

далее примеры из нашего материала. А) «Предуведомление» к роману «Ванька Каин» (1775), написано и, более того, подписано в конце по тексту именем Матвея Комарова, который является конкретным автором романа. Б) Такие примечания, носящие фактографический характер, есть, например, в «Огненном ангеле» (1908) и в «Алтаре победы» (1912) В.Я. Брюсова.

2. Аутентичное аллографическое примечание или предисловие, принадлежащее другой конкретной исторической личности, которая не является автором. А) Здесь можно привести в пример, правда, не являющиеся нашим предметом предисловия М. Горького к художественной литературе советских писателей, к «Горам и людям» (1935) М. Ильина (Маршака И.Я.), к «Трем цветам времени» (1935) А.К. Виноградова. Б) Здесь надо сказать, что аутентичные аллографические примечания – это обычный тип академических примечаний к изданию художественной литературы. Яркий пример авторского аллографического примечания дают затекстовые комментарии Р. Кима к «Корням японского солнца» (1927) Б.А. Пильняка.

3. Аукториальное аутентичное примечание или предисловие, принадлежащее фигуре, которая является персонажем книги, например биографии, и которая является конкретной исторической личностью. Ж. Женетт признается, что это очень редкий вариант. На данный случай мы также не можем привести примеров. Сам Ж. Женетт приводит пример предисловия П. Валери к «Комментарию» (1929) к его поэме «Charmes», написанного философом Аленом, в котором сам П. Валери является персонажем[78].

4. Фиктивное авторское примечание или предисловие, принадлежащее вымышленному автору, который не является персонажем. Например, а) «Обращение к читателю» в «Истории одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина, написанное одним из фиктивных авторов «Летописца», Павлушей Маслобойниковым, или, наиболее яркое «Предисловие, написанное появляющимся автором» и «Предисловие, написанное появившимся автором» в «Козлиной песне» (1928) К.К. Вагинова, принадлежащие безымянному, но

[78] *Genette G.* Указ. соч. P. 179-180.

очевидно вымышленному автору. Б) Из-за упомянутой особенности автора, примечания в «Козлиной песне» также можно отнести к этой группе, хотя они и представляют собой простые глоссы. Другой случай представляют курсивы, подписанные инициалом А.Б. и принадлежащие тому же голосу подстраничные примечания в «Пушкинском доме» (1978) А.Г. Битова, где А.Б., несомненно и согласно конвенции сокращения обозначает Андрея Битова, и все-таки составляют существенную часть художественного произведения, то есть являются предметом изображения.

5. Фиктивное аллографическое примечание или предисловие, принадлежащее вымышленному субъекту, который не является ни автором, ни персонажем. Например, а) «От издателя» в «Пестрых сказках» (1833) В.Ф. Одоевского, написанное вымышленным издателем В. Безгласным. Б) Подстраничные примечания фиктивного издателя в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

6. Фиктивное аукториальное примечание или предисловие, которое принадлежит персонажу описываемой истории. Например, а) предисловие анонимного аукториального нарратора к журналу Печорина в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Б) Примечания такого характера очень редки. По всей видимости потому, что подстраничные примечания предполагают радикальный выход из сферы художественного вымышленного мира, но они встречаются в комментативных фрагментах рецензий фиктивных литературных критиков в «Даре» (1938) В.В. Набокова, и в «Бесконечном тупике» (1987) Д.Е. Галковского, а также в примечаниях Л. Одоевцева к произведениям дяди Диккенса в «Пушкинском доме» А.Г. Битова, но все эти формы аукториального комментария не имеют формы примечаний, а относятся к разновидности комментариев отдельным фрагментом, о которых речь пойдет во второй главе. В предисловии к «Комментарию» в конце «Пушкинского дома» субъект комментария

оговаривается, что ходел атрибутировать их персонажу Л. Одоевцеву, но отказался от этого хода[79].

Наконец, по Ж. Женетту возможны апокрифические неустановленные варианты, авторские, аллографические и аукториальные. Последняя группа, как видно из специфики понятия «апокрифический», касается ответственности за текст конкретной исторической личности, чья ошибочность или достоверность – предмет текстологического, книговедческого или исторического исследования. В теоретико-литературоведческой оптике внутри художественной литературы апокрифический паратекст невозможен, так как юридическое или историческое установление верной атрибуции не влияет на эстетическое впечатление. В свете нашей проблемы нам важны «аутентичные» и «фиктивные» сегменты классификации. Заметим, что при таком суженном рассмотрении некоторые пункты выбиваются. Во-первых, сразу бросается в глаза, что аутентичные аллографические (2) и аукториальные (3) примечания и предисловия выпадают из нашего рассмотрения по признаку своей нефикциональности, то есть непринадлежности к художественному произведению. Во-вторых, видно, что фиктивное аукториальное (6) примечание находится на ближней границе перитекста и сливается с собственно текстом художественного произведения, так как в чистом виде достаточно редко из-за самой природы примечания, однако, в избытке встречается внутри текста, в комментативных фрагментах речи персонажей. От комментирующих диалогов персонажей-рассказчиков, например, в «Двойнике» (1828) А. Погорельского до приведенных в пятой главе «Дара» В.В. Набокова текстов рецензий персонажей на труд протагониста. В-третьих, видно, что наиболее художественными видами фиктивных примечаний является фиктивно авторское и фиктивно аллографическое, когда фиктивный издатель, редактор, комментатор как бы появляются без объявления и без экспозиции в перитексте. Здесь же надо сделать вывод, что такие примечания вводят перитекст в художественное произведение. Наконец, в-четвертых, встает вопрос о первом

[79] *Битов А. Г.* Пушкинский дом // Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. В 4 кн. Кн. 2. М.: АСТ, 2013. С. 222.

пункте, об аутентичном авторском примечании и предисловии. Если аутентичный автор – это конкретный автор, тогда принадлежащее ему предисловие и примечание – располагаются вне художественного целого и по фикциональному статусу идентичны аутентичным аллографическим и аутентичным аукториальным частям перитекста. Однако рецептивный факт заключается в том, что аутентично авторские предисловие и примечания наиболее активно вторгаются в восприятие текста, или даже составляют важный уровень его восприятия. Как, например, это происходит в случае романа М. Комарова «Ванька Каин», или в исторических повестях и романах, например в «Огненном ангеле» В.Я. Брюсова. Вопрос, кто такой аутентичный автор, появляющийся в перитексте художественного произведения, имеет два решения: либо аутентичный автор является конкретным автором, как, по-видимому, считает Ж. Женетт. Либо аутентичный автор – это некий фиктивный субъект. Но в последнем случае возникает вопрос, какой это фиктивный субъект, если он, очевидно, не вымышленный автор, не вымышленный редактор, не издатель, не комментатор. В. Шмид считает, что это «фиктивный автор». Он отталкивается от принципа объективации субъекта фрагментов, которые могут быть приписаны конкретному автору, но которые располагаются в самом тексте. Это касается и предисловия. Например, фиктивным автором В. Шмид считает и автора предисловия к «Герою нашего времени» (1844) М.Ю. Лермонтова. Здесь видно, во-первых, что «фиктивный автор» В. Шмида отличается от «фиктивного автора» Ж. Женетта, тем, что имя этого фиктивного автора может быть идентичным имени конкретного автора. Во-вторых, здесь силен акцент на зависимость установления принадлежности голоса конкретному или фиктивному автору от прочтения [80], то есть границы художественного произведения колеблются. Иными словами, методологический постулат о неопределенности зоны паратекста конкретизируется В. Шмидом со стороны рецепции: приписывать предисловие при художественном произведении самому художественному произведению или нет – зависит от интерпретационного выбора. Промежуточной является позиция В. Вольфа,

[80] *Шмид В.* Указ. соч. С. 52.

который считает автора предисловия (и примечаний) или реальным автором, или «внефикциональным имплицитным автором». Он, подобно Ж. Женетту, замечает, что нельзя провести четкой границы между паратекстом и метафикциональными элементами художественного произведения. Однако он утверждает, что метапроза (Metafiktion) по определению предполагает фиктивных субъектов комментирования, а метафикционально функционировать могут элементы паратекста[81]. Здесь перед нами различение понятий Metafiktion и Metafictionalität, о котором точно сказала М. Флудерник. Метафикция (Metafiktion) – «это текст или дискурс о художественной прозе (Fiktion)» в произведении, понятие включающее в себя и жанр постмодернистской прозы, metafiction, тогда как метафикциональность (Metafictionalität) – это стратегия, «эффект раскрытия сделанности художественного произведения (или одного из его аспектов)»[82]. Метафикциональность может порождаться соотношением элементов художественного целого, в зависимости от определения его границ, но они могут и не составлять «метапрозу», которая есть осуществляемая нарратором в процессе повествования тематизация создания произведения. Если принять все выводы, то теория паратекста Ж. Женетта и ее интерпретация в свете теории иллюзии В. Вольфом выглядят убедительнее простого приписывания фиктивного статуса тем элементам паратекста, которые могли бы быть приписаны аутентичному автору. Но нельзя согласиться и с Ж. Женеттом, что тот субъект, который определяется им как аутентичный автор — это с необходимостью и всегда реальное историческое лицо. Мы склонны скорее признать внефикциональность такого субъекта в формулировке В. Вольфа, как внефикционального имплицитного автора, то есть как некую персонализацию конструктивных принципов тех элементов паратекста, которые обозначают «внешние маркеры дистанции»[83], например, вымышленную историческую справку о происхождении текста, или художественную, избыточную глоссу в примечании, а не внутренние маркеры

[81] *Wolf W.* Указ соч. P. 260-261.
[82] *Fludernick M.* Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. Poetica, vol. 35. No 1-2. 2003. P. 12.
[83] *Wolf W.* Указ соч. P. 263.

дистанции, такие как отступление нарратора, содержащее информацию об источнике данной истории, или парантезу нарратора с избыточной глоссой. Однако так же мы должны сказать, что граница между таким перитекстом и текстом проницаема. Эта проницаемость особенно обеспечивается художественным статусом текста и метафикциональностью перитекстуального элемента.

1.1.4. АК внутри и на периферии художественного произведения.

Возвращаясь к вариантам интерпретации понятия АК, изложенным в параграфе 1.1.1., мы видим, что, во-первых, наиболее аутентична для отечественного понятия эмпирическая трактовка. При такой трактовке он помещается на периферии текста, его субъектом является внехудожественная инстанция, отличная от фиктивного и от конкретного автора, имеющая онтологический статус по силе промежуточный между имплицитным автором и нарратором, мы бы назвали его «фикционализируемый автор», так как его существование очевидно, но зависит от интерпретативной установки. Этот субъект обозначает неэлиминируемость в некоторых случаях границы между художественным текстом и его нехудожественной периферией. При других, фиктивных субъектах, вымышленных авторе или неавторской фигуре, в редких случаях персонаже, атрибутированный им перитекст входит в произведение. Здесь уточним, что только комментарий вымышленного или невымышленного автора есть «авторский» комментарий в собственном смысле. Во-вторых, это значит, что есть мнимый перитекст (здесь мы вновь апеллируем к анализу Ю.Н. Чумакова), и настоящий перитекст. В-третьих, проблема «аутентичного автора» в перитексте при художественном произведении и чрезвычайная редкость аукториального перитекста, говорит о значимости границы произведения. Источником этой значимости в свете категории автора можно считать онтологизирующую группу авторских функций. В-четвертых, по аналогии между метафикциональностью и метафикцией, можно сказать, что АК как жанр

возможен только вне художественного текста или за границей художественного текста, мнимая она или настоящая, тогда как авторская комментативность возможна только внутри художественного текста.

1.2. Авторский метафикциональный комментарий (АМК). АК в метафикциональном дискурсе и метафикциональный дискурс в АК.

Если в первом параграфе мы определили положение понятого в строгом смысле АК по отношению к художественному произведению и отличия подходов к пониманию комментария исходя из функции и исходя из жанра, то теперь мы перейдем к метафикциональному дискурсу, и попытаемся вывести центральный для нашего исследования предмет: АМК как авторский комментарий, являющийся метафикциональным. Или иначе: ввести понятый исходя из отечественной традиции авторский комментарий в теорию метафикциональности.

Как видно из последнего абзаца предыдущего параграфа, здесь получается отношение пропорции: как АК внутри текста мы узнаем по аналогии с эталоном внетекстовой жанровой формы АК, так и метафикциональность вне текста мы считываем по эталону метафикции, которая возможна только в рамках художественного текста. Поэтому в данном случае нам надо рассмотреть а) дискурс в художественной литературе, б) метафикциональный дискурс вообще, в) роль авторской функции в метафикциональном дискурсе, г) роль комментария в метафикциональном дискурсе, г) метафикциональность АК в перитексте вообще и во включенном в художественное произведение перитексте.

1.2.1. Метафикциональность как дискурс. Монотекстовый, в композиции произведения, в интертекстуальном аспекте.

Метафикциональность следует позиционировать в ряду более широких понятий. Во-первых, и как речь нарратора, и как АК в перитексте – это дискурс, точнее определенный тип дискурса. Выше мы указали на понимание дискурса в трудах французских нарратологов, где он определялся как способ передачи истории в художественном произведении (Ц. Тодоров), как личный модус речи в

повествовательном тексте (Ж. Женетт). Сюда следует также добавить более позднее разграничение Ж. Женеттом истории как означаемого, повествовательного дискурса как означающего, истории и наррации как акта высказывания, когда и в какой ситуации происходит наррация[84]. Здесь же Ж. Женетт уточняет понятие дискурса как совокупности речевых высказываний с преобладанием в них определенного типа высказываний[85]. Это определение является спецификацией изначального широкого понимания дискурса, которое заключалось в подведении под это понятия совокупности речевых действий вместе с их социокультурным контекстом[86]. Также стоит добавить, что оно находится под влиянием понятия discours, разработанного Э. Бенвенистом, и которое обозначает субъективность, грамматическое присутствие говорящего в речи[87]. В настоящее время, это широкое понимание уточняет Т. ван Дейк, определяя дискурс как «сложное единство языковой формы, значения и действия». Он предлагает понятие дискурса как «коммуникативного события или коммуникативного акта»[88]. Он выделяет уровни анализа дискурса: 1) описание синтаксиса и семантики предложений с учетом соседствующих предложений, 2) изучение поверхностных структур, когезии, то есть знаков общей семантической связности дискурса, и когеренции, то есть связности референции предложений дискурса. 3) анализ семантической макроструктуры, то есть системы тем дискурса. 4) анализ суперструктуры, то есть общего способа связи тем дискурса[89]. Такая структура у Т. ван Дейка вписана в прагматическую теорию дискурса, исходящую из учета расширенного набора параметров коммуникации: грамматической структуры, паралингвистических характеристик (интонации, жестов, мимики и

---

[84] *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 64.
[85] Там же. С. 63.
[86] Понятие «дискурс» введено З. Харрисом в статье «Discours analysis» для обозначения речевых единств, превышающих предложение, речевое осуществление и содержание которых зависит от коммуникативной ситуации. (*Harris Z.* Discourse analysis // Language. 1952. Vol. 28, no. 1. P. 2–3).
[87] *Бенвенист Э.* Человек в языке // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 314.
[88] *Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 121-122.
[89] Там же. С. 126-131.

т.д.), наблюдения и восприятия коммуникативной ситуации (поле зрения), памяти участников коммуникации о самих себе и о своих свойствах, знания о других особенностях коммуникативной ситуации, мнения/знания о характере взаимодействия и о структуре предшествующих коммуникативных ситуаций, знаний, полученных из предыдущих речевых актов, ж) конвенциональных знаний общего характера, з) других разновидностей знаний о мире (фреймов) [90]. Актуализация этих сторон и их осознание могут быть достигнуты в результате любого социо-коммуникативного взаимодействия. Однако, когда мы подходим дискурсу литературно-художественного рода, то важно обратить внимание на его специфику. Так, в работе «Дискурс / жанр» (2013) В.И. Тюпа определил, что литературно-художественный дискурс имеет три главных аспекта: а) в семиотическом плане он представляет собой текст, б) в аспекте психологии коммуникации он коммуникативное событие, в) в историческом разрезе – сумма текстов, объединенная некоторой общностью[91]. В основе этой общности лежит инвариант, который, согласно В.И. Тюпе, есть жанр: «жанр – это инвариант одноименного дискурса»[92]. В этом свете литературно-художественный дискурс конкретизируется тем, что он, в отличие, например, от научного, имеет жанровую природу, то есть для него жанровая определенность является сущностно важной. Конкретный литературно-художественный дискурс всегда должен иметь инвариантную архитектонику коммуникативного события (психологически-эстетический аспект), и композиционную определенность текстовой манифестации (семиотико-эстетический аспект)[93].

Здесь видно, что появляются омонимии. Речь идет о «конкретном» и об общем дискурсе, а также о дискурсе как уровне произведения, а затем о жанре как инварианте коммуникативной ситуации, и, что подразумевается, о жанре литературном. Чтобы избежать этого, следует за В.И. Тюпой по семиотическому критерию разграничить монотекстуальный дискурс и интертекстуальный дискурс.

---

[90] *Дейк Т. А. ван.* Указ; соч. С. 15.
[91] *Тюпа В. И.* Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 15-16.
[92] Там же. С. 16.
[93] Там же. С. 17.

Первый представляет собой «единичное коммуникативное событие, обладающее инвариантной жанровой структурой своей текстуальности»[94]. Здесь надо уточнить, что жанровая структура неизбежна при текстуальной манифестации, составляет она существенный признак дискурса или нет – это другой вопрос. Второй дискурс – это «полевая структура» социокультурного коммуникативного взаимодействия, ограниченная рамками дисциплин и присущими им практиками[95]. Касательно дискурса как уровня произведения, то есть повествовательного дискурса или, что то же самое, нарраториального дискурса, надо сказать, что он входит в понятие монотекстового дискурса, как относящееся к субъекту дискурсии, нарратору, который является субъектом нарративных высказываний, образующих нарративный регистр речи. То есть понятие нарраториального дискурса заменяется у В.И. Тюпы понятием регистр говорения. Это связано с проблемой того, что «дискурс» как «нарратив» и дискурс как вербализация этого нарратива должны быть обозначаемы разными понятиями. Поэтому в современном литературоведении этот уровень подразделяется или включается в более подробную номинацию уровней произведения. Так в четырехуровневой модели произведения (монотекстового дискурса) В. Шмид различает уровень 1. событий как совокупности ситуаций, действий и персонажей, 2. истории как отобранной группы событий, свойств, лиц, 3. наррации – как композиции отобранного, 4. презентации наррации – то есть вербализации, выражения наррации средствами языка. Здесь уровни 3. и 4. соответствуют дискурсу в структуралистском понимании[96]. В. Тюпа предлагает шестиуровневую схему литературно-художественного произведения, различая среди уровней объектной организации уровни а) фокализации, б) сюжета, в) мифотектоники. Со стороны субъектной организации уровни 1) глоссализации, 2) композиции, 3) ритмотектоники. Внутритекстовые дискурсы принадлежат уровню композиции, относятся к субъектной организации произведения[97]. Нарраториальный дискурс входит в

[94] *Тюпа В. И.* Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 19.
[95] Там же С. 19.
[96] *Шмид В.* Указ соч. С. 158-160.
[97] *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 96.

композицию. *Таким образом, мы различили три омонимичных понятия дискурса, дискурс (интертекстуальный) как дисциплинарное поле, как текст произведения (монотекстуальный) и как часть композиции.*

Что касается понятия жанр, то жанр речевой, то есть упомянутый инвариант коммуникативного события, и жанр литературный, то есть определенность литературно-художественного дискурса, различаются, во-первых, в психологическом аспекте осуществления жанрово определенного коммуникативного события. Так литературный жанр – это, по М. Бахтину, вторичный жанр, для которого свойственна ситуация письменного общения, обработка более простых, первичных жанров «непосредственного речевого общения» и трансформация первичных жанров, в ходе которой они «утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности»[98]. При этом под определение вторичных жанров подпадают не только литературные, но и научные, и философские жанры. Они различаются, во-вторых, в историческом плане, где литературно-художественный жанр – это основной орган преемственности литературного процесса, то есть смены парадигм и субпарадигм литературного самосознания, проявляющегося в цепочке монотекстовых литературно-художественных дискурсов. Такой жанр содержит в себе свой исток, «исходный генеративный импульс» и свою цель, «виртуальную осуществленность»[99]. Для научного дискурса жанровая структура неспецифична. Это требует уточнения. Если разграничение, воспользуемся терминами В.И. Тюпы, «Дискурса I» и «Дискурса II» – имеет четкий текстуальный критерий, то разграничение вторичных жанров, принадлежащих к научному, философскому и литературному дискурсу имеет культурный критерий. В.И. Тюпа разграничивает их через обозначение существа глобальных сегментов культуры: жанр художественной литературы, явленный в монотекстовом дискурсе, содержит в себе синхронно совмещенные следы диахронического развития литературного письма. Жанр научного труда, то есть инвариант конкретного монотекстового дискурса (трактат,

[98] *Бахтин М. М.* Речевые жанры // Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 т. Т.5. М.: Русские словари, 1996. С. 159-206.
[99] *Тюпа В. И.* Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 20.

статья), не касается его существа, так как для научного труда важно вхождение в дисциплинарное дискурсивное поле[100]. То есть для художественной литературы жанр – это первичное качество, а для научной – вторичное.

а. Метафикциональный монотекстовый дискурс

Сама проблематика метафикциональности по определению относится к художественной литературе. Она исторически оформилась применительно к метапрозе как одному из направлений постмодернистской литературы. Чуть раньше, чем понятие «metafiction» было установлено в американской критике, французские структуралисты заметили, что дискурс нарратора содержит комментирующие и рефлексивные уровни. Немного после установления понятия, в 1980-е, сразу рядом авторов, среди которых были И. Кристенсен, П. Во и Линда Хатчен, было отмечено, что отдельные элементы метапрозы (metafiction) присутствовали в литературе задолго до XX века. Оказалось, как говорит М. Кьюрри, что такой существеннейший признак метапрозы как совмещение литературно-критической и авторской перспектив[101], сущностно не нов. Так, это совмещение в метапрозе проявляется через такие приемы, как а) введение персонажа литературного критика, б) прямой МК, в) особые искусственные формы повествования, г) нарочитую референцию к реальной жизни[102]. Однако, продолжает М. Кьюрри: а) и б) – это традиционные приемы романа: «определить аукториального нарратора как прием метанарративности – это значит определить основную часть художественной литературы как метапрозу», а в) и г) – зависят от интерпретации художественного средства выразительности[103]. Иными словами, «метапрозаичность» оказалась шире, чем метапроза XX века. Обращая внимание на этот факт, В.Б. Зусева-Озкан в работе «Историческая поэтика метаромана» (2014) разграничивает метарефлексию, метаповествование и метароман.

[100] *Тюпа В. И.* Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 196.
[101] *Currie M.* Introduction // Currie M. Metafiction. London; New York, 2013. P. 1.
[102] Ibid. P. 3-4.
[103] Ibid. P. 5.

Метарефлексия, согласно ей, это наличие «саморефлексивного модуса», который может проявляться не только в прозе, но и во всех родах и жанрах художественной литературы. Метаповествование – это реализация саморефлексивного модуса в повествовательном, нарративном регистре речи. Метароман – это типическое жанровое целое, жанр романа, которого отличает пронизанность «метарефлексией на всех уровнях структуры»[104].

Отсюда ясно, что наша задача – понять дискурсивную структуру саморефлексивного модуса в нарративных текстах, так как наличие в прозе АМК – не означает ее жанровую принадлежность к метароману, и не составляет метаповествования. Этот модус можно понять, исходя из сказанного в параграфе 1.2.1. сообразно тройному разграничению понятия дискурса: как а) дискурс внутри произведения (персонажа), то есть как часть композиции, и тогда встает вопрос, как проявляется саморефлексия на композиционном уровне; б) как особенность монотекстового дискурса, то есть как дополнительный уровень в художественном произведении; в) как вторжение определенного интертекстуального дискурса.

Логически верно было бы начать с монотекстового дискурса, с характеристики модуса саморефлексии в отдельном литературном произведении. Саморефлексивный модус или такие его синонимы, как «самоосознанный роман» (self-conscious novel), метапроза (metafiction), метароман (meta-novel), «нарциссический нарратив» (narcissistic narrative) и т.д. почти единодушно характеризуется исследователями как актуализация, полная или частичная, всегда присутствующего в художественном произведении осознания вымышленности. Вымышленность — это в онтологическом плане след творческой работы фантазии, но в коммуникативном – это, во-первых, реализация креативной компетенции, во-вторых, конвенции, которую требуется разделить и осознать реципиенту для ее восприятия, а также определенный модус референции. Акт вымысла, согласно теории В. Изера состоит из трех интенциональных актов. Прежде всего селекции материала из действительности, который осуществляется

[104] *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. С. 7.

как извлечение объектов из систем и порядков действительности при одновременной реструктурации их отношений. Таким образом общее поле референции выбранного существенно отделяется от референции предметов действительности[105].Вторым актом является комбинация, которая заключается в последовательном синтетическом объединении отобранного в целое как на лексическом уровне (поэтический язык), так и на уровне элементов, объектов, которые конкретизируются из отобранного в первом акте и помещаются в отношения согласно определенным паттернам [106] . Комбинация приводит к возникновению фактуальности вымысла: устанавливаемые отношения составляют фон, который начинает обладать своими неслучайными свойствами[107]. Нетрудно увидеть, что между селекцией и комбинацией распределяются разобранные в параграфе 1.2.1 четыре выявленных В. Шмидом уровня. Однако по В. Изеру существует и третий акт вымысла: его саморазоблачение. Оно осуществляется через сигнал реципиенту к смене модуса восприятия посредством указания на знаки вымысла в тексте[108]. Эти знаки, без которых литературный вымысел не может состояться, находятся на уровне презентации наррации. В четырехчастной схеме В. Шмида презентация наррации – это фено-уровень, «доступный эмпирическому наблюдению»[109], остальные три уровня, уровни событий, истории и наррации – это гено-уровни, представляющие последовательные этапы формирования того, что презентуется на четвертом уровне.

Если мы рассмотрим акт саморазоблачения и указания на вымышленность, то увидим, что апелляция к признакам вымышленности – это апелляция к гено-уровням произведения. Она, по общему мнению исследователей, может происходить эксплицитно или имплицитно. Эксплицитно значит прямо вербализованно в речи субъекта презентирующего наррацию, первичного или вторичного нарратора. Имплицитно значит посредством структурных особенностей наррации.

---

[105] *Iser W.* The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology. Baltimore, 1993. P. 5.
[106] Ibid. P. 7.
[107] Ibid. P. 8.
[108] Ibid. P. 12.
[109] *Шмид В.* Указ. соч. С. 159.

Эксплицитные способы, какими реализуется указание на фиктивность, то есть актуализация знаков вымысла, могут осуществляться посредством: 1. введения в историю сюжетного уровня, связанного с вымыслом и творчеством вообще или с их результатами. Это заметили Л. Хатчен (1984), И. Кристенсен (1981), С. Н. Бройтман (2001), В. Б. Зусева-Озкан (2014). 2. Вторжения в мир посредством нарушающего фактуальность вымышленного мира приема, такого как металепсис. Разработка этого пункта почти целиком заслуга Ж. Женетта (2004), но о взломе рамы текста автором говорил и Б. МакХэйл (2004). 3. Введения метаязыка в дискурс нарратора. Этот момент отметили Р. Барт (1959), Л. Хатчен (1984), П. Во (1980, 1984), И. Кристенсен (1981), М. Флудерник (2003), М. Липовецкий (1994), Д. Бак (1992), В. Вольф (1993), А. Ньюннинг (2005).

Имплицитные способы таковы: 1. Пародия. Этот момент отметили Л. Хатчен (1984), П. Во (1980), Флудерник (2003), Зусева-Озкан (2014). М. Липовецкий (1994), А. Ньюннинг (2005), В. Вольф (1993). 2. Лингвистически-неестественная наррация. Здесь сошлись концепции Р. Барта (1968), Л. Хатчен (1984), П. Во (1980), С.Н. Бройтмана (2001), В. Вольфа (1993). 3. Нарочитая неестественность диегетического мира. Это отметили, в частности, Л. Хатчен (1984), В. Вольф (1993). 4. Удвоение структуры произведения. Разработка теории «мизанабима» заслуга Л. Далленбаха (1977). В отечественной литературе этому приему посвящены работы Л. Муравьевой (2019). Далее мы постараемся рассмотреть эти виды подробнее.

а. 1. Эксплицитно-метафикциональный монотекстовый дискурс. Авторская функция

Если мы подробно рассмотрим эксплицитные способы указания на знаки вымышленности в монотекстовом дискурсе, то мы увидим, что все они связаны с изображением или перформативной демонстрацией атрибутов и свойств автора, то есть их действенным присвоением первичным нарратором, или их отображение в описании персонажа-автора, его действий, объектов, которые его окружают.

Так, введение метаповествовательного плана может быть общим или частным. В случае общего сюжета о творчестве рассказ может идти от первого лица, когда сам нарратор – это эксплицитный автор, может от первого лица – о персонаже-авторе, может от третьего лица рассказываться о персонаже-авторе. В случае частного: это могут быть частичные проявления креативных способностей нарратора или эпизодическое появление персонажа-автора. Но также и в общем, и в частном случае, может идти речь о продукте творчества, то есть репрезентироваться результат вымысла, произведение или рассказ, а не процесс, ведущий к ним. Но всегда, в случае автора – прямо, в случае произведения – косвенно, в этих репрезентациях актуализируется авторская субъектность, свойства и функции с ней связанные.

При вербализованной интенции к нарушению фактуальности вымышленного мира и ее одновременного перформативного нарушения этим, единственным, но чрезвычайно разнообразным, случаем которого является металепсис, то его субъектом по определению должен быть нарратор, который демонстрирует атрибут автора, а именно власть над вымыслом.

При введении метаязыка его уровень в монотекстовом дискурсе обозначает прямую вербализация рефлексии тех или иных аспектов актов вымысла и творчества. Такая прямая вербализация называется «комментарием» и уже была разобрана в начале 1 параграфа 1 главы. В произведении способность к такому комментированию связывается с имитацией фиктивным субъектом авторского «всезнания» П. Во[110], с тематизацией автором эпической ситуации высказывания, согласно И. Кристенсену[111], как одна из экстранарративных функций первичного нарратора, по Женетту в интерпретации применительно к метарефлексии М. Флудерник[112], или «диалогической авторизацией» по М. Липовецкому[113].

---

[110] *Waugh P.* Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 2001. P. 131.

[111] *Christensen I.* The Meaning of Metafiction. Bergen; Oslo; Tromsø, 1981. P. 13.

[112] *Fludernik M.* Metanarrative and metafictional commentary: From metadiscursivity to metanarration and metafiction // Poetica. 2003. Vol. 35, no. 1–2. P. 2.

[113] *Липовецкий М. Н.* Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 74.

В работе Б. МакХэйла «Postmodernist fiction» (2004) проводится анализ роли функций и статуса автора в постмодернистской метапрозе, который можно обобщить до функции фигуры автора и авторского статуса в метаповествовании. МакХэйл обозначает следующие моменты. Автор занимает высший онтологический уровень по отношению к своему творению. Авторство в художественном тексте тяготеет к субъектности, даже когда подчеркивается сугубая функциональность авторства как категории: в нем все равно сильно субъектно-личностное начало. Авторство обозначает предельную власть и авторитет[114]. При повествовании об авторе – ключевая роль этой категории в эксплицитной метафикциональности очевидна. Если мы посмотрим на металепсис, то он вторжение субъекта речи, проявляющееся как демонстрация власти и одновременно разрушение фактуальности вымысла из-за онтологического парадокса, который может быть осуществлен только автором. Употребление метаязыка — это априори авторитетная позиция, она, как мы указали, может быть не авторской, а комментаторской в случае фиктивного комментатора. Однако она находится на «авторском» внефикциональном онтологическом уровне, и ближе к авторскому внефикциональному знанию, так как знание об артефактности диегетического мира чаще всего недоступно герою и персонажу.

а.2. Имплицитно-метафикциональный монотекстовый дискурс. Автореферентность

Касательно имплицитных способов указания на знаки вымысла, мы должны сказать, что они не входят в предметную область нашего исследования по определению комментария, который с необходимостью эксплицитный. Однако, если мы рассмотрим их в свете утверждения, что знаки вымышленности апеллируют к двух первым актам работы вымысла по Изеру, селекции и

[114] *McHale B.* Postmodernist Fiction. London; New York, 2004. P. 210.

комбинации, и выявляют гено-уровни произведения по В. Шмиду, то мы можем заметить некоторый ряд особенностей.

Так, пародийному слову, как указал М.М. Бахтин, присуща «двоякое направление – и на предмет речи, как обычному слову, и на другое слово, на чужую речь». Это «разнонаправленное двухголосое слово»[115]: оно указывает на объект пародии, но и высвечивается пародируемым словом, так происходит указание на дистанцию на том уровне произведения и в зависимости от того, что им пародируется: замысел, история, паттерн взаимодействия персонажей, характер персонажа, стиль, жанр, отдельное слово. Указание на дистанцию, это указание на креативную, рецептивную и референтную компетенции, которые требовались в пародируемом, но и на наличие этих родственных, но измененных требований в тексте пародии[116].

Когда речь идет о лингвистически-неестественной наррации, или, в терминах Л. Хатчен, о «лингвистическом типе литературного нарциссизма»[117]. Он может разниться от нарочитой литературности стиля описания, как отмечено в анализе М.Н. Липовецким фрагментов труда Годунова-Чердынцева в «Даре» В.В. Набокова[118], до рефлексивного языкового повествования, как в отмеченном Р. Бартом случае Ф. Соллерса, где сами слова выбраны так, чтобы обнажить свою словесность и законы сцепления и связности, то есть обнажить семантико-синтаксический уровень художественного дискурса[119].

Нарочитая неестественности диегетического мира, или, по Л. Хатчен, проявления «диегетического типа литературного нарциссизма», осуществляется как презентация логически невозможного, невероятного, предельное нереалистичное раскрытие внутреннего мира героя, невозможная, фантастическая

---

[115] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 61.

[116] «Так норма эксплицируется как художественная структура – что является объектом пародии». *Waugh P.* Указ. соч. P. 66.

[117] «Linguistic types of literary narcissism». *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo; Ontario, 1980. P. 23.

[118] См.: *Липовецкий М. Н.* Указ. соч. С. 72–95.

[119] *Барт Р.* Драма, поэзия, роман // Барт Р. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 325.

точка зрения. В. Вольф отметил, что центральным моментом разрушения иллюзии является момент разрушения правдоподобия или интересности и связности истории [120] . Однако здесь нас интересует то, что демонстрация явной вымышленности истории обращается и указывает на вымысел как на конститутивную часть произведения литературы. Ведь предельная фантастичности синонимична предельной выдуманности, обращает внимание на искусственную природу иллюзии.

Наконец, удвоение структуры произведения посредством мизанабима или «зеркала в тексте» – это эффект рефлексии в чистом виде: литературное произведение, помещенное в литературное произведение, отражается в нем. Такое отражение, согласно Л. Далленбаху, может быть бесконечным, апоретическим, единичным[121]. Нас не интересуют здесь частности, но скорее эффект «текста в тексте», «при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста»[122]. *Исходя из этого можно увидеть в имплицитных формах саморефлексивного дискурса его существенную черту: обращенность на себя как невербализованную автореферентность.* Можно составить градацию по силе автореферентности по критериям отражения того или иного уровня произведения или всех сразу, где первое место мы бы отдали приему удвоения произведения, а далее разместили бы неестественность диегетического мира, концептуальную лингвистическую усложненность и пародию.

Если мы перейдем теперь к эксплицитным формам, то увидим, что в полной мере реализует и уже вербализует автореферентность дискурса введение метаязыкового уровня при саморефлексивном модусе повествования. В меньшей, чем в предыдущем случае, но все же больше, чем в группе имплицитных форм, автореферентность реализуется при введении сюжета о письме, которое тоже предполагает метаязыковой пласт, но помещенный в диегетический мир и

[120] *Wolf W.* Указ. соч. P. 470.
[121] *Dällenbach L.* The Mirror in the Text. Chicago, 1989. P. 35.
[122] Цит. по: *Муравьева Л. Е.* О трансфере нарратологических понятий: mise en abyme в русской адаптации // Narratorium. 2019. Вып. 12. URL: https://narratorium.ru/2019/03/29/344/ (дата обращения: 29.04.2025).

предметно объективированный. Наконец, металепсис как прием перехода границы, не обязательно должен сопровождаться прямым высказыванием об эстетическом статусе или о структуре произведения.

Таким образом эксплицитные формы метарефлексии в большей степени автореферентны, за счет вербализации, чем имплицитные, и прямо апеллируют к авторскому знанию, его статусу или его функциям. С другой стороны, имплицитные формы метарефлексии в меньшей степени автореферентны и косвенно апеллируют к авторскому знанию, статусу и функциям.

b. Метафикциональный дискурс как часть композиции произведения

Мы выяснили, что метафикциональный дискурс – это саморефлексивный модус дискурса, который в рамках произведения реализуется как эксплицитное или имплицитное указание на индексы вымысла. Мы также выявили два ключевых момента этого указания: автореферентность и центрированность вокруг категории автора. Теперь нам надо рассмотреть, как это проявляется в дискурсе как части композиционного уровня произведения, то есть что такое метафикциональный дискурс в композиции, а также рассмотреть метафикциональный дискурс или его подобия на интертекстуальном уровне, то есть рассмотреть, что такое метафикциональный дискурс в литературном дискурсе и в дискурсе о литературе.

На композиционном уровне метафикциональный дискурс может быть только эксплицитным, так как по определению того, что это субъектный уровень, он соотнесен с изображенным или держащим речь субъектом. Однако он может содержать и формы имплицитной метафикциональности, например, в случае появления дополнительных диегетических уровней. Но в таком случае метафикциональные формы, реализуемые на дополнительных диегетических уровнях идентичны вышерассмотренным, ведь вставное произведение, на данном уровне является дискурсом вторичного нарратора. При этом видно, что даже при таком удвоении второй диегетический уровень будет создаваться рассказом, в

котором, в свою очередь, будет своя композиция как совокупность составляющих его дискурсов.

Тогда мы уточним положение и скажем, что если рассказ имеет такую композицию, дискурсы которой не являются в свою очередь рассказами, то тогда метафикциональные дискурсы в ней могут быть только эксплицитными. Следовательно, как мы указали выше, он может появляться либо а) в рамках сюжета или эпизода о вымысле, творчестве и писательстве, либо б) по самому факту использования метаязыка. Металепсис не составляет дискурса, но чаще происходит как подмена дискурса первичного нарратора на дискурс вторичного, интрадиегетического[123]. То есть метафикциональность металепсиса как перехода в этой плоскости не видна. В случае сюжета о писательстве метафикциональность проявляется в виде сопутствующих таким сюжетам тематической рефлексии (в обыденном смысле обращения субъекта к своему внутреннему миру для прояснения понимания предмета, вызвавшего рефлексию, или своего отношения к нему), обобщения или комментария (пересечение с метаязыком). Здесь важно, что эти формы могут быть 1) автокоммуникативными и 2) просто коммуникативными.

А) Нарратор, герой или персонаж может сам обобщать, рефлексировать или комментировать написанное им самим, тогда он дает эксплицитную модель рецепции своего текста, дает указание на его рецептивную версию[124]. Нарратор, герой или персонаж может обобщать, рефлектировать или комментировать написанное другим персонажем или героем. В таком случае речь идет об изображении рецепции, а не указании на рецептивную версию. О соответствии первой последней следует судить в общем контексте произведения. Автокоммуникативный тип метафикциональных рефлексии, обобщения, комментария по определению реализует качества и функции автора в сюжете, коммуникативный – прямо изображает или указывает на них в речи другого. При этом в сюжете о письме субъект метафикциональной автокоммуникации может

[123] *Genette G.* Métalepse. De la figure à la fiction. Paris, 2004. P. 9-10.

[124] Ср.: «Сам говорящий (пишущий) является носителем не только креативной, но и рецептивной версии текста: любое сознательное текстопроизводство представляет собой до известной степени – еще и автокоммуникативный акт» (*Тюпа В. И.* Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 83).

быть назван и не назван автором, но он с необходимостью совершает акт вымысла или акт близкий к нему. Тоже и с коммуникативной метафикциональным рефлексией, обобщением, комментарием: они могут быть вербализованы по поводу произведения, нелитературной записки, просто упоминания проекта замысла, имени, ассоциируемого с творчеством или литературой и т.п.

Б) Метаязыковые фрагменты в метафикциональном дискурсе могут также принадлежать нарратору, герою или персонажу, но необязательно применительно к сюжету или эпизоду, связанному с вымыслом, творчеством или актом творческого письма или говорения. Метаязыковым может быть обобщение, комментарий и рефлексия, но также и манифест, программный пассаж. Но между ними есть существенная разница и в области референции к тексту, и в области значений. Для начала уточним, что рабочее определение метаязыка здесь – язык второго уровня, который служит для описания некоторого языка-объекта[125]. Это описание происходит как определение, то есть включение понятия в какое-то множество[126]. Также надо разграничить метатекст и метаязык. Метаязык – это язык, на котором сформулированы общие соотношения элементов первого языка и имена свойств, правил, свойственных языку-объекту[127]. Метатекст – это язык, идентичный языку, к которому он соотносится, но располагающийся на высшем иерархическом уровне[128] [129]. Отсюда видно, что обобщение по определению

[125] *Садовский В. Н.* Метаязык // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т.2: Е-М. М.: Мысль, 2010. С. 550.

[126] *Лотман Ю. М.* Миф – имя – культура // Избранные статьи в 3 т. Т.1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 58.

[127] *Тарский А.* Понятие истины в языках дедуктивных наук // Философия и логика Львовско-Варшавской школы. М.: РОССПЭН, 1999. С. 36. Более общая, повсеместно принятая в гуманитарных исследованиях формулировка метаязыка как «язык, на котором описывается другой язык» (*Садовский В. Н.* Метаязык // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 2: Е–М. М.: Мысль, 2010. С. 550), берет начало в выделении Л. Ельмслевом метаязыкового уровня анализа семиотики (*Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка. М.: КомКнига, 2006. С. 133–134), и в «метаязыковой функции», выделенной Р. Якобсоном.

[128] *Лотман Ю. М.* Миф – имя – культура // Избранные статьи в 3 т. Т.1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 58.

[129] То же говорит в определении метанарратива и метапрозы М. Флудерник: «собственный статус метапрозы и метанаррации идет от мета-уровня (а не от метаязыка), то есть это иерархическое отношение между однородными элементами». (*Fludernik M.* Указ. соч. P. 15). Это прямо противоречит определению Ж. Женетта метатекста как «транстекстуальной связи, объединяющий комментарий и текст», «сополагающей тексты по модели язык/метаязык»

должно быть метаязыковым, комментарий в строгом смысле должен иметь интенцию к метаязыковому описанию, в общем смысле может быть метатекстовым за счет иерархического статуса субъекта, рефлексия может быть метатекстовой и метаязыковой, программа по определению метаязыковая.

Теперь рассмотрим области референции и значения: 1. Референцией обобщения является предыдущий фрагмент истории в художественном произведении, область ее значения относится к общим культурным реалиям. Например, обобщение может быть сентенцией, историческим, политическим, психологическим, философским выводом, но не грамматическим, синтаксическим или поэтологическим. Напротив, 2. комментарий также обращен к предыдущему фрагменту, но как месту текста или художественного текста, его область значения включает в себя те, к которым относится обобщение, но также включает специальные виды областей знания, например грамматику, этимологию, литературоведение. Это метаязыковой комментарий. Метатекстовый комментарий может быть эмоциональной репликой или репликой любого другого характера, приобретающей вышестоящее место в иерархии за счет статуса субъекта. 3. Область референции рефлексии – непосредственно предшествующий опыт субъекта, его область значений – кругозор субъекта. Рефлексия по определению имеет качество метатекста, так как субъект возвращается к пережитому на более высоком уровне осознанности. Переход рефлексии к метаязыку зависит от кругозора рефлектирующего. 4. Область референции программы – текст или художественный текст вообще, вне зависимости предшествует он программе или последует. Ее область значения часто охватывает специальные дисциплины. Она по определению метаязыковая.

Теперь рассмотрим субъектов этих форм эксплицитной метарефлексии в композиции произведения и их коммуникативную направленность. Как видно, обобщение субъектно не специфицировано, им может быть нарратор любого уровня или персонаж, однако оно коммуникативно, направлено к реципиенту,

---

(*Genette G.* The Architext. An Introduction. Berkeley; Los Angeles, 1992. P. 82), а то, что называется «метатекстом» по Лотману, Успенскому и Флудерник, у Ж. Женетта отчасти входит, как мы показали в первом параграфе, в теорию паратекста.

будь то персонаж-адресат или подразумеваемый адресат, то есть обобщение функционально присуще нарраторам, субъектам акта наррации. Комментарий и программа в композиции также коммуникативны, субъектная атрибуция у них такая же, как и у обобщения, однако по функции комментарий и программа предполагают авторский кругозор субъекта, тогда как обобщение этого не требует. Наконец, рефлексия автокоммуникативна, субъектно и функционально не специфицирована.

Таким образом видим, что у нас есть две пересекающиеся группы: метаязыковые и метатекстовые фрагменты метарефлексии в композиции могут входить в композицию дискурсов, свойственную сюжету о вымысле и письме. Например, только на пересечении этих множеств могут появиться автокоммуникативные или авторские комментарии (в нестрогом смысле). При этом надо отметить, что любые метаязыковые формы обладают подавляющей силой указания на знаки вымышленности в художественном произведении, а среди них наиболее эффективные – метаязыковой комментарий и программа.

с. Рефлексивный интертекстуальный дискурс и гносеологическое понимание рефлексии

Метафикциональным интертекстуальный дискурс быть не может по определению, но монотекстуальный метафикциональный дискурс и метафикциональные дискурсы в композиции произведения могут относиться к рефлексивным уровням конкретного дисциплинарного поля, то есть интертекстуального дискурса.

Рефлексия – феномен, который итеративно повторяется на разных по масштабу уровнях познавательной деятельности. Различаются субъектный и дисциплинарный ее уровни. На субъектном уровне рефлексия – центральный

момент философии сознания, источник идеального [130], отграничена от интерсубъективного по природе понимания по критериям эссенциальности, объектности и объективности [131]. В феноменологии и в феменологической эстетике рефлексия является способом выявления абсолютных данностей сознания[132], в психологии она многоступенчатая объективация субъектом своего поведения как значения [133], в психологии творчества проявляется как аналитическая самокритика[134]. В художественной литературе субъектная природа рефлексии реализуется в качестве автореферентности, в атрибуции метафикционального монотекстового дискурса сознанию имплицитного автора, в автокоммуникативности метафикциональных дискурсов в композиции произведения.

Однако субъектное понимание рефлексии не применимо к дискурсу в третьем значении, как интертекстуальному полю социокультурного коммуникативного взаимодействия. В данном случае должно быть актуализовано гносеологическое понимание рефлексии как наличие и функционирование ряда дисциплин и культурных практик и соответствующих им режимов познания, которые направлены на осмысление системы дисциплин и культурных практик, в которые они входят[135]. Причем как общенаучное поле имеет свои рефлективные дисциплины, так и поле знаний о литературе. Так с точки зрения теории систем

---

[130] *Антипов Г. Л.* Философская рефлексия и природа идеального // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1987. С. 20.

[131] *Огурцов А. П.* Альтернативные модели анализа сознания: рефлексия и понимание // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1987.С. 17.

[132] *Шиян А. А.* Рефлексия как основа феноменологической методологии Э. Гуссерля // Трансцендентальный журнал. 2023. Т. 4, вып. 1–2. URL: https://ras.jes.su/transcendental/s271326680025762-8-1 (дата обращения: 29.04.2025).

[133] *Эльконин Б. Д.* Об одном из путей психологического изучения рефлексии // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1987. С. 49.

[134] *Арнаудов М.* Психология литературного творчества. М.: Прогресс, 1970. С. 398.

[135] *Борисов В. Н.* Рефлексия в науке: гносеологическая природа, форма, функции // Проблемы рефлексии в научном познании. Куйбышев, 1983. С. 9–10.

институт критики – это «рефлектирующая подсистема системы культуры»[136]. А при семиотическом рассмотрении литература проявляется как самоорганизовывающийся и многоуровневый механизм, где наиболее абстрактным уровнем оказываются метатексты. Они учреждают нормы и правила функционирования литературы, имеют форму теоретических и критических текстов[137].

Принадлежность к рефлективным уровням дисциплинарно или социально оформленных областей знания – это аспект монотекстуального метафикционального дискурса: его содержательные эксплицитные формы могут быть рассмотрены в свете их принадлежности к более широкому интертекстуальному дискурсу литературы, науки и культуры. Речь идет о ряде произведений (монотекстуальных дискурсов), в которых имеет место либо сюжет о вымысле, либо метаязыковой план. Сюжет о вымысле сам по себе порождает автореференцию, указывает на знаки вымысла в самом тексте, и отражает определенное понимание автором роли писателя и смысла творчества, но он может не сопровождаться метафикциональной рефлексией как композиционной частью произведения (комментарием, обобщением, рефлексией автора, сентенцией, программой). И даже если сопровождается, то в аспекте монотекстового дискурса мы можем говорить лишь о формировании общей стратегии произведения тем или иным эпистемологическим фоном. Конкретная же та или иная интертекстуальная связь с рефлективной дисциплиной видна при композиционном рассмотрении произведения. Отношением в произведении интертекстуального и монотекстуального метафикционального дискурса является вербализованная, а не фигуральная презентация фиктивным автором понимания творчества, вымышленности и связанных с ней категорий.

Вербализация метафикциональной рефлексии разобрана нами в предыдущем параграфе, где мы установили, что она может быть метаязыковой и

---

[136] *Петров В. М.* Рефлексия в истории художественной культуры // Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983. С. 320.

[137] *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 207.

метатекстовой. Метатекстовый аспект вербализованной рефлексии указывает на авторитетность субъекта высказывания. Использование того или иного метаязыка отсылает к современным конкретному автору областям знания. Поэтому метарефлексия в интертекстуальном аспекте раскрывается как причастность конкретных метаязыковых фрагментов композиции одновременно стратегиям монотекстуального дискурса и дисциплинам рефлективного уровня. На композиционном уровне конкретного высказывания метаязыкового выражения эта причастность уже рассмотрена нами как «поле значения». В этом же параграфе нам надо отличить а) метафикциональную функцию, которую то или иное дискурсивное обращение к полю значений, закрепленному за той или иной дисциплиной, может выполнять в литературном произведении, и б) гносеологически понятую рефлексивность самой дисциплины.

А) Так обобщение и рефлексия нарратора, героя или персонажа может относиться к философскому, научному, психологическому и др. полям значений. Например, обобщение может иметь вид моральной сентенции, или рефлексия персонажа может иметь вид психологической интроспекции. Сами по себе вербализуемые в этих актах значения не относятся к прямому осмыслению вымышленности и прямо на знаки работы вымысла в художественном произведении не указывают. Однако исходя из поэтики произведения и из комплекса метарефлексивных высказываний, могут считываться как метафикциональные. Интерпретативность метафикциональной функции зависит от вербализации в произведении определенной метапоэтики. Понятие метапоэтики, как и все экспериментальные понятия имеет несколько значений. Например, одно из них «изучение поэтики в терминах самой поэтики»[138], то есть изучение науки поэтики средствами поэтики, или, по Г. Башляру, «образы и грезы подсознания, легшие в основу поэтики»[139]. Эти значения нам не подходят. Более устоявшимся в гуманитарных исследованиях является значение метапоэтики как совокупности высказываний автора о своем творчестве или творчестве вообще,

[138] *Салупере С.* Ометаязыке Юрия Лотмана: проблемы, контекст, источники. Tartu: University of Tartu, 2017. С. 10.
[139] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 30.

включающих в себя как высказывания внутри художественного произведения и корпуса художественных произведений, так и вне их. Как пишет ставропольская группа исследователей метапоэтики: «метапоэтика – это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования – словесное творчество, конкретная цель – работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания»[140]. В этом определении нам важны все моменты, 1) метапоэтика обнимает все высказывания автора о творчестве, вне и внутри художественных произведений. Иными словами, метарефлексивный или метафикциональный дискурсы могут соответствовать или не соответствовать метапоэтике, и наоборот, некоторые на вид не метафикциональные дискурсы могут отвечать авторской метапоэтике. 2) Она представляет собой код автора, то есть связана с категорией автора. Но нарратор-автор далеко не обязательно субъект метапоэтического сознания. Наоборот, имплицитный автор должен, считываясь реципиентом, отражать метапоэтическое сознание автора. 3) Метапоэтика референтна к художественному тексту, и при этом характеризуется или должна характеризоваться «эпистемическими добродетелями»[141], свойственными наукам, и взаимодействует с разными областями знаний. При заявленном системном подходе – этот пункт обозначает пересечения метапоэтики с рефлективными дисциплинами. 4)

[140] Русская метапоэтика: учебный словарь / под ред. В.А. Шаповалова. Ставрополь, 2006. С. 113.
[141] Под «эпистемическими достоинствами» в современной философии науки понимается «либо развитые и адекватные когнитивные способности, либо такие моральные черты личности, как честность, скромность, смелость, тщательность – все с прилагательными «интеллектуальный» или «эпистемический»», которые «ведут к истинным убеждениям и позволяют избегать заблуждений» (*Касавин И. Т.* Эпистемология добродетелей: к сорокалетию поворота в аналитической философии // Эпистемология и философия науки. 2019. Т. 56, № 3. С. 9–10).

Метапоэтика исторична. Этот пункт особенно важен, так как здесь открывается диахронический аспект метарефлексии, и особенно ее вербализации в комментарии, программах, обобщениях и рефлексивных фрагментах. Функция упомянутых типов вербализованных фрагментов, области значений которых напрямую не относятся к рефлективным дисциплинам о литературе, могут принимать ее в контексте той или иной конкретно-исторической метапоэтики, то есть принадлежащей конкретной субпарадигме литературного процесса. Об этом мы будем говорить в первом параграфе второй главы.

Б) Теперь обратимся к той группе вербализаций метарефлексии, которые относятся к предметным полям рефлективных дисциплин. Здесь мы снова приходим к отношению симметрии: как понятие АК, как мы выяснили в первом параграфе этой главы, в строгом смысле сформулировано в рамках прикладных дисциплин гуманитарного цикла: текстологии и библиографии; так и области значений метаязыковых дискурсов композиции тогда в строгом смысле метафикциональны, когда относятся к полям значений ряда рефлективных дисциплин гуманитарного цикла или соответствующих областей знаний в конкретную историческую эпоху. Специальному анализу функций разных гуманитарных дисциплин по отношению друг к другу занимались многие исследователи. Сознательное позиционирование дисциплины, ее проблем и подходов является частью методологической рефлексии каждого ученого. Мы приведем несколько функциональных классификаций. Р. Ингарден разделял 1. философию литературы, включающую а) онтологию литературного произведения, б) теорию познания литературного произведения, в) литературную эстетику, г) философию литературного творчества. 2. Теорию литературы, понимаемую как поэтика, 3. Науку о литературе, понимаемую как история литературы. 4. Литературную критику [142] . Философия литературы осуществляет рефлексию предмета теории литературы, а та, в свою очередь, есть рефлексия особенностей объекта науки о литературе.

[142] *Долгов К. М.* Феноменология литературы Р. Ингардена // Контекст 1972. Литературно-критические исследования. М.: Наука, 1973. С. 239.

В.Е. Хализев разделяет литературоведческую филологию на конкретные исследования эволюции литературы, конкретных ее фактов, и теорию литературы, на частное и общее литературоведение[143]. Все дисциплины этой группы связаны общим герменевтическим подходом, применяемым к словесному творчеству, и находятся в отношении попарной дополнительности: изучение фактов происходит в контексте эволюции литературы, общая теория является концептуальным каркасом для частных теорий. Более эвристичной кажется формула из учебника «Теория литературы» (2004): пределами литературоведения является эстетика и лингвистика[144].

Отсюда видно, что чем более дисциплина эмпирическая, тем менее она рефлексивна, и наоборот, чем более она концептуальна, тем более рефлексивна. Так, в пределе, например, в рамках онтологии литературы речь идет прямо о вымысле, онтологическом статусе фикции, а в пределе библиоведения дается типографический критерий определения примечания. Иными словами, эталоном метафикциональной вербализации является обращение дискурса к предметному полю высокорефлексивного дискурса о литературе, к ее теории или эстетике, или к аналогичной области знания в определенную историческую эпоху и в определенном эпистемическом контексте.

1.3. Общая типология АМК

Здесь мы приходим к общей теории метафикциональной рефлексии в авторском комментарии. Если мы обобщим то, что было сказано выше, то увидим, что метафикциональная рефлексия в АК представляет собой комплекс феноменов с асимметричным делением по формальному, субъектному и дискурсному признакам метафикциональной рефлексии. Формальный критерий актуализован историей понятия «авторский комментарий» и представляет теоретическую ценность уточнения жанрово-методической природы АК. Субъективный критерий

[143] *Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2013. С. 40.
[144]Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 6.

следует из жанрово-методической природы АК и функций метафикциональной рефлексии. Наконец, дискурсный критерий следует из метаязыковой природы МК в строгом смысле жанрово-методического образования и нестрогом смысле комментативной функции фрагмента дискурса.

Таким образом в поле явлений, обозначаемых метафикциональной рефлексией в АК, выделяются два полюса. 1. Эталонный АК а) находится в перитексте, б) принадлежит аутентичному автору, в) метаязыковой. 2. Эталонная метафикциональная рефлексия а) находится в тексте художественного произведения, б) принадлежит изображенному автору, входя в сюжет о письме или о творчестве, в) метаязыковая по характеру вербализации. Здесь видно сближение на метаязыке, расхождение по степени синтаксической интегрированности, и некоторое колебание строгости правила в плане онтологического статуса субъекта.

К этой схеме добавляются полярные направления дисциплинарных влияний на саму проблему. 3. Эталонный комментарий определен прикладными дисциплинами наук о литературе в соответствии со свойственным им эмпирико-аналитическим подходом. 4. Эталонная метаязыковая рефлексия ориентирована на понятийные поля теоретико-концептуальных дисциплин наук о литературе. Нами уже показано, что и АК и метафикциональный дискурс пересекаются. Осталось показать, что явления метафикциональной рефлексии в АК представляют смешения этих четырех комплексов.

Так, можно выявить 10 типов АМК по вышеперечисленным критериям:

1. АК, находящийся в перитексте, атрибутированный аутентичному (или, как мы сказали, фикционализируемому) автору, содержащий метаязыковой метафикциональный дискурс, который относится 1.1. к рефлексивным дисциплинам/областям знания о литературе, 1.2.к иным дисциплинам.

2. АК, в перитексте, аутентичного автора, с метатекстовым метафикциональным дискурсом.

3. АК в перитексте не-аутентичного автора, 3.1. с метаязыком рефлексивных дисциплин/областей знания о литературе, 3.2. не-литературных дисциплин.

4. АК в перитексте, не-аутентичного автора с метатекстовым метафикциональным дискурсом.

5. Не-авторский комментарий фиктивного субъекта, в перитексте, с 5.1. метаязыком рефлексивных дисциплин/областей знания о литературе, 5.2. иных дисциплин.

6. Не-авторский комментарий фиктивного субъекта, в перитексте, с метатекстовым метафикциональным дискурсом.

7. Комментарий в художественном тексте, атрибутированный субъекту, имеющему авторские функции (далее а-субъекту), 7.1. вербализующий метаязыковой дискурс дисциплин/областей знания о литературе, 7.2. иных дисциплин.

8. Комментарий в художественном тексте, атрибутированный а-субъекту, метатекстовый.

9. Комментарий в художественном тексте не а-субъекта, с метаязыком 9.1. дисциплин/областей знания о литературе, 9.2. иных дисциплин.

10. Комментарий в художественном тексте не а-субъекта, метатекстовый.

Таблица градиента очевидности/интерпретационности в определении АМК

	С необходимостью да	Зависит от интерпретации имплицитного автора / метапоэтики	С необходимостью нет
Принадлежит художественному произведению	3.1, 3.2, 4, 5.1, 5.2, 6, 7.1, 7.2, 8, 9.1, 9.2, 10. (12)	1.1, 1.2, 2. (3)	
Атрибутирован конкретному автору		1.1, 1.2, 2. (3)	3.1, 3.2, 4, 5.1, 5.2, 6, 7.1, 7.2, 8, 9.1, 9.2, 10. (12).
Атрибутирован	3.1., 3.2, 4, 7.1,	1.1, 1.2, 2 (3)	5.1,5.2, 6, 9.1, 9.2, 10

фиктивному автору	7.2, 8 (6)		(6)
Метафикциональный	3.1, 3.2, 5.1, 5.2, 7.1, 7.2, 9.1, 9.2 (8)	1.1, 1.2, 2, 4, 6, 8 10 (7). 3/4.	

Точно такую же таблицу можно составить для таких дискурсивных образований, как обобщение и программа. Они также могут относиться к перитексту (быть введением, предисловием, приложением и т.д.), или к тексту художественного произведения, принадлежать аутентичному, фиктивному авторам или не принадлежать авторским субъектам, вербализовывать метафикциональную рефлексию средствами метаязыковыми, с обращением к полям тематически-литературных дисциплин, или находиться на другом иерархическом уровне вербализации, то есть быть метатекстуальными. Таким образом добавляется еще 20 видов. Из чего видно, что АМК занимает третью часть от более общей системы феноменов авторских или не-авторских форм эксплицитно метафикционального дискурса. Здесь надо сказать, что хоть обобщение и программа в строгом смысле не являются комментарием, однако могут подпадать под понятие АК в нестрогой форме.

Теперь разберем таблицу и наложим на нее понятия теории АМК в постклассической нарратологии. Наша таблица показывает, что около половины выявленных типов комментария по критерию авторства и метафикциональности зависят от читательской интерпретации. Метафикциональность – это функция в художественном тексте. Мы уже упоминали, что в аспекте монотекстового дискурса МК должен быть автореферентным, на уровне композиции – автокоммуникативным. Это соответствует двум формулировкам. В. Вольф дал такую формулу автореферентности: «метаязык комментария имеет своим объектом художественную литературу, хотя пользуется той же языковой формой»[145]. Для второго случая А. Ньюниннг дал типологию метанарративного комментария по субъектному признаку, выделив: проприо-метанарративный

[145] *Wolf W.* Указ. соч. P. 222.

(proprio-metanarration) – это комментарий к собственной наррации, алло-метанарративный (allo-metanarration) – к чужой наррации, и обще-метанарративный (general metanarration) комментарий, имеющий предметом наррацию вообще как явление, то есть достигающий определенной степени обобщения[146].

В нашей работе мы склонны рассматривать «метанарративный» комментарий А. Ньюннинга как «фикцио-метафикциональный» (fictio-Metafiktion), по В. Вольфу, то есть как комментарий, тематизирующий онтологический статус произведения через обнажение его речевой артефактности. Понятие фикцио-МК в теории немецкого исследователя парно понятию фиктум-МК, обозначающего такой комментарий, который имеет предметом референцию фрагмента текста, к которому относится.

Таким образом автокоммуникативные АК могут быть проприо-фикцио- или фиктум-МК. Авторские неавтокоммуникативные или не-авторские МК составляют алло-фикцио- или фиктум-МК. А то, что мы определили как программы и обобщения, если они метафикциональные, – составляют обще-фикцио- или фиктум-МК, которые являются «авторскими» интерпретативно. При этом в силу того, что метарефлексия связана с метапоэтикой автокоммуникативные фрагменты дискурса, равно как и метатекстовые его фрагменты могут также считываться как метафикциональные.

[146] *Nunning A.* Указ. соч. P. 30.

Глава 2. АМК в художественном произведении как монотекстовом дискурсе

В этой главе закладывается диахронический каркас нашего исследования. АМК, как мы выяснили, в строгом смысле метафикциональности есть 1) проприо-МК как дискурс в художественном тексте; а в строгом смысле комментария – 2) комментарий в форме примечания, который содержит метафикциональную рефлексию, и принадлежит фиктивному субъекту, имеющему свойства автора. Из указанного в 1-й главе видно, что осуществление метафикционального дискурса зависит от коммуникативной стратегии, предписываемой литературным жанром, манифестированном в произведении (монотекстовом дискурсе), и уже внутри него – от повествовательных стратегий, предполагающих вербализацию исторического понимания категории автора, его функций в тематизировании осуществляемого им акта вымысла. Эти два пункта указывают на необходимость диахронического рассмотрения предмета: жанр – это орган исторической преемственности литературно-художественного дискурса[1].

Поэтому первом параграфе этой главы мы рассмотрим АМК в целостности произведения как монотекстового дискурса. Монотекстовый дискурс в свете АМК раскладывается нами на ряд поэтических мотивировок АМК в прозе того или иного периода: система прозаических жанров, тематика, топика, ценностная структура, композиционное разнообразие, соотношение героя и автора в произведении, сюжетика. Но также и менталитетных мотивировок: понятие

[1] Здесь мы опираемся на вполне определенную линию теоретического изучения феномена литературного жанра, которая отрицает природу жанра как исторически обусловленной классификации, способа разграничения текстов друг от друга по разным институционально обусловленным критериям (см.: *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010)., и в общем признает, что «в жанровых конструкциях как в неких аккумуляторах таится огромная и многообразная содержательная энергия, которая накапливается в течении веков и тысячелетий развития жанра» (цит. по: *Копыстянская Н. Ф.* Понятие «Жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986. М.: Наука, 1987. С. 184). Такой жанр «отражает наиболее устойчивые «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре сохраняются неумирающие элементы архаики» (М. М. Бахтин, цит. по: *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 58).

художественного, роли прозы в системе литературы, роли автора, цели творчества, возможностей и ценности авторской рефлексии. Для сохранения на протяжении работы единства структуры мы будем указывать в заголовках подпараграфов этой главы только субпарадигму художественного процесса.

После анализа АМК в предельной (для теоретико-поэтического рассмотрения) целостности монотекстового дискурса, мы обратимся к самому АМК как целостности внутри целого, как единому, подчиняющемуся определенным закономерностям комплексу комментариев, как внутритекстовых, так и внетекстовых. Если первый параграф будет во многом теоретическим, то второй составит его противоположность, он будет эмпирическим.

2.1. Диахроническое изучение АМК в монотекстовом дискурсе

2.1.1. Общая теоретическая рамка. Членение литературного процесса в свете АМК: эпоха и парадигма

Жанровая коммуникативная стратегия предполагает определенную архитектонику произведения, конфигурацию требуемых для его актуализации и рецепции компетенций, его макро- и гипер-структуру, место и часть в которых занимает метарефлексия, и в ней, как отдельный случай, ее эксплицитное проявление – АМК. Перечисленные моменты жанра зависят от конкретного ценностного и смыслового позиционирования самой категории автора, его статуса, качеств и функций, от понятия границы текста и художественного вымысла. А они разнятся от одного периода литературного процесса к другому, то есть историчны.

Для анализа данной зависимости требуется рассматривать монотекстовый дискурс, включающий АМК, в контексте того или иного «отрезка» истории литературы, исторической поэтики и литературного процесса. Эти временные длительности различаются по предполагаемым за ними априори: «период», «эпоха», «стадия», «парадигма», «век» – принадлежат разным традициям

изучения литературы. Ключевой водораздел лежит здесь между историей литературы и исторической поэтикой. В первой упор ставится на рассмотрение литературы в связи с «закономерностями общественно-исторического развития»[2], что предполагает применение исторических по природе методов («историко-теоретического»[3], «историко-типологического»[4] и др.), и выделение предметом исследования идей, идеологий, фактов жизни писателей, бытования их произведений, социальных структур литературы в их связи с другими общественно-политическими системами. Во второй речь идет о рассмотрении развития литературы с точки зрения «природы художественной литературы»[5], выведенной с помощью теоретических обобщений данных рядов конкретных наблюдений над литературными произведениями искусства[6], в более эстетически-ориентированной традиции, которую представляет С.Н. Бройтман, делается упор на детальное рассмотрение сущности литературы, на изучении «генезиса и

[2] *Благой Д. Д.* Литературный процесс и его закономерности // От Кантемира до наших дней. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1972. С. 10.

[3]По Вл. А. Лукову это метод, когда «исследуется лишь характер процесса, его движущие силы, причины возникновения тех или иных явлений, особенности историко-литературного движения данной страны сравнительно с движением других литератур» (*Луков Вл. А*. Академик Д. С. Лихачев и его концепция теоретической истории литературы. М., 2011. С. 26). Основным требованием теоретической истории литературы является ее основание «на выверенной хронологии, а не на каких-либо других особенностях, аспектах, структурах литературы, например, на жанровом основании». (Там же. С. 39).

[4] Ключевой метод «Истории всемирной литературы» (1983). Так, Ю. Б. Виппер пишет: литературы «рассматриваются не изолированно, в себе. Они изучаются […] в общем контексте эволюции мировой художественной культуры. Понятие «исторический контекст» здесь является ключевым. Задача состоит в том, чтобы раскрытие внутренней логики развития национальных литератур сочеталось с определением места, которое они на том или ином историческом этапе занимают в общей динамике развития мировой литературы как некоей макросистемы». И далее: «еще больше значение […] имеют сопоставления типологического плана. […] Поиски закономерностей, характеризующих эволюцию всемирной литературы, взятой в ее целом, во всей ее полноте, должны опираться на сопоставление путей развития отдельных национальных литератур» (*Виппер Ю. Б.* Вступительные замечания // История всемирной литературы. В 9 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 9–10).

[5] *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1971. С. 6.

[6] Гаспаров М. Л. в статье «Как писать историю литературы» говорит как раз не о трансценденталиях литературы (идеологии, издательском рынке), что свойственно для истории литературы, а наоборот о наблюдении над поэтическими особенностями произведений: «подбор стиховых форм», «процент славянизмов, или, наоборот, вульгаризмов и варваризмов», «насыщенность метафорами и метонимиями», «предпочитаемые персонажи», «варианты сюжета», «пропорции описания, повествования, диалогов, авторских отступлений» и т.п. (*Гаспаров М. Л.* Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 142–146).

развития эстетического объекта и его архитектоники, их проявления в эволюции содержательных художественных форм»[7].

Отсюда и различие в априори, предполагаемых разными видами членения. Деление «на века», как отмечает В.Н. Топоров, «наиболее обычное», «удобное прежде всего в прагматически-классификационном плане»[8].

Период – наиболее нейтральное, но одновременно и наиболее историческое понятия. Авторы «Словаря историка» упоминают его в контексте педагогической периодизации во французских университетах[9]. У Вл. А. Лукова «период» более общий термин, чем эпоха: «тенденция дает название периоду» и он становится «эпохой»[10], то есть период в оценке историка может быть «эпохой».

Оценочность такой меры, как «эпоха», отмечена и В.Н. Топоровым. Он говорит о периодах «эпохальных по значению». Косвенно об этом свидетельствует и контекст употребления слова в «Истории всемирной литературы» (1983): «В нем широко представлена литература европейского Возрождения – эпохи, определенной Ф. Энгельсом как «величайший прогрессивный переворот…»»[11].

Понятию «стадия», как отмечает Н.И. Смоленский, «присущ «исключительно физиологический, т.е. естественно-научный, а не исторический смысл»[12]. Действительно, у В.Н. Топорова о стадиальности говорится в свете начало и конца, зарождения и окончания литературной традиции[13]. У В.И. Тюпы «стадиальность» литературного процесса обозначает «жизнь человеческого сознания в формах художественного письма», а «стадии суть обязательные,

---

[7] Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 7.

[8] *Топоров В. Л.* К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллин, 1985. С. 7.

[9] *Дюфо Г.* Периодизация // Словарь историка. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. С. 124.

[10] *Луков Вл. А.* История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 10.

[11] *Виппер Ю. Б.* Вступительные замечания // История всемирной литературы. В 9 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 11.

[12] *Смоленский Н. И.* Теория и методология истории: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 54.

[13] *Топоров В. Л.* Указ. соч. С. 5–6.

неотменимые этапы естественно развития»[14]. В «Исторической поэтике» С.Н. Бройтмана используются в основном понятия «стадии» и «эпохи» (эпоха в 2 раза чаще, чем стадия). С другой стороны, В.И. Тюпа в теории художественного дискурса предлагает использовать понятие «парадигмы».

Оно коренится в философии науки, и имеет родство с исторической эпистемологией (настолько, насколько имеет к ней отношение Т. Кун, введший понятие «парадигма»). Это понятие призвано обозначить не тот или иной этап развития поэтических категорий эстетического объекта, а этап художественного сознания, ту или иную совокупность представлений о том, что такое художественная литература. Парадигма художественности – это «обеспечивающая взаимопонимание общность представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, связанных с единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности»[15].

Литературный процесс, согласно В.И. Тюпе, создавшему систематическую теорию парадигм художественности, характеризуется стадиальностью. Смена парадигм осуществляется посредством «качественного скачка творческой рефлексии: художественное сознание глубже проникает в природу художественности»[16]. В более общем виде это связано с особенностью самой рефлексии, которая, включая в сознание его собственные моменты, требует последующей рефлексии более высокого уровня. В гносеологическом плане – этот процесс проявляется как аккумуляция дисциплинарного и культурного знания. В.И. Тюпа характеризовал литературный процесс как последовательное открытие законов искусства: условности, целостности, закона гениальности, закона суггестивности[17]. А также выявил четыре фактора, обеспечивающие закономерность литературного процесса: инновативность (по специфике рефлексии), преемственность (по специфике передачи традиции), а также ее

[14] *Тюпа В. И.* Теория литературы. М.: РГГУ, 2023. С. 111.
[15] Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 93.
[16] Там же. С. 94.
[17] *Тюпа В. И.* Теория литературы. М.: РГГУ, 2023. С. 23–24.

общие факторы: стадиальность (качество исторического процесса) и причастность к социокультурной ситуации (качество подчинительной связи данной системы законам системы более высокого порядка)[18]. Несмотря на существующую критику самих принципов литературной периодизации, а именно требование к обозначению зависимости критериев «литературности» от исторически изменчивых институтов литературы (критики, теории, философии литературы)[19], то есть их де-телеологизации и релятивизации, прием глобальной исторической периодизации представляется нам эвристически ценным для диахронического упорядочивания анализируемого материала в свете поставленной нами проблемы. Поэтому, не касаясь существа этой полемики, выходящего за границы нашего исследования, мы будем пользоваться понятием «литературный процесс». Но из всех видов его членения на отрезки мы предпочтем деление на парадигмы (по В.И. Тюпе) и, имплицитно, на эпохи (по С.Н. Бройтману). Это обосновывается тем, что в случае АМК речь идет всегда именно о художественном самосознании, не о тех или иных принципах и категориях поэтики, а об их понимании самим автором, но в контексте монотекстового дискурса существенно важны именно поэтические мотивировки, само проявление развития тех или иных категорий поэтического в конкретных произведениях как эстетических объектах.

Теперь когда мы задали общую рамку диахронического изучения АМК в повествовательной прозе. Нам надо коснуться частных аспектов специфики уже сложившихся подходов к диахроническому изучению метафикциональности.

2.1.2. Частные особенности диахронического изучения метафикциональности в повествовательной прозе. Критика предыдущих подходов в свете изучения АМК

Прежде чем специально обратиться к особенностям появления АМК в монотекстовом дискурсе в зависимости от конкретной поэтической эпохи и

[18] *Тюпа В. И.* Теория литературы. М.: РГГУ, 2023. С. 106-107.
[19] *Гудков Л.* «Эпическое» литературоведение // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 35.

парадигмы художественного сознания, требуется оговорить исторически сложившееся в зарубежных и отечественных теориях особенности диахронического изучения метафикциональности и метапрозы. Так как диахроническое изучение метафикциональности и метапрозы уже осуществлено и во множестве вариантов, и так как АМК по своей дискурсной природе является частным проявлением метафикционального дискурса, то уже существующие исследовательские ходы неизбежно определяют исследование АМК. Но так как АМК по жанровой природе выходит за пределы метафикционального дискурса внутри произведения, то некоторые исследовательские установки представляются традиционными, принятыми по инерции, и не отвечающими специфики нашего предмета. Мы можем выделить две таких исследовательских установки: 1. «Диахроническая» исследовательская установка по отношению к реалистической (в широком смысле) прозе XIX века. 2. «Жанровая» установка на исследование романа. Эти установки требуется в свете АМК скорректировать. Мы хотим также обратить внимание на одну рекомендацию, не популярную, но для АМК существенную, а именно 3. выявленную В. Вольфом зависимость стратегий разрушения иллюзии, АМК в частности, от комического в широком смысле.

а. Проблема классического реализма XIX века в изучении АМК

Историческое изучение метафикциональности и метапрозы отмечено пренебрежением к «реалистическому» в широком смысле XIX веку. Оно обусловлено сосредоточенностью исследователей на таких произведениях, где метарефлексия является главной стратегией монотекстового дискурса. Так самой влиятельной точкой зрения, от которой отталкиваются Л. Хатчен, И. Кристенсен, В.Б. Зусева-Озкан, стало утверждение Р. Алтера о «затмении» самосознающего романа (self-conscious novel) в XIX столетии, имеющего две причины: сосредоточение наррации на уровне истории, то есть ее транзитивность, и сосредоточение авторов на пластичности мимесиса, на способности слова не

столько изображать, сколько живописать действительность [20]. Л. Хатчен развивает первый пункт, говоря о реалистическом мимесисе без диегезиса в реалистической литературе: скрытии повествовательного акта за миметической репрезентацией (mimesis of product) [21]. Такая точка зрения на первый взгляд кажется верной, однако более дифференцированное определение структуры метафикциональной рефлексии, позволяет увидеть, что XIX век может быть исключен только при таком подходе, когда метафикциональная рефлексия понимается как главная или одна из главных стратегий монотекстового дискурса. Тогда как мы знаем, что АМК, являющийся частью метафикциональной рефлексии или, шире, метарефлексии, может появляться и когда метарефлексивный план вторичен.

Уже И. Кристенсен отмечает, что романы XIX века поднимают типичные для метапрозы (речь идет еще об общей проблеме метапрозы как metafiction) темы: «некоторые романы рассказываются от первого лица нарратором, который презентует себя как творец, в произведении обсуждаются проблемы творчества или литературы». Также И. Кристенсен отмечает связь между «метапрозой» и «кюнстлерроманом»[22]. В.Б. Зусева-Озкан пишет, что в реалистическом романе встречаются метаповествовательные приемы, ему не чужда метарефлексия. Речь лишь о том, что эти «романы не сфокусированы на себе самом»[23], что является критерием для предмета исследования метаромана и метапрозы, но не для предмета исследования такого вида метарефлексии и такой отдельной эксплицитной формы ее вербализации, как АМК. Последний, как мы указали в первой главе, проявляется при сюжетах о письме и о вымысле, бывает мотивирован металепсисами, появляется при введениях метаязыкового уровня.

Литературу XIX века мы разложим по эпохам и парадигмам далее. Здесь же уточним, что речь идет о реализме, или точнее, о реализме как этапе эпохи

[20] Цит. по: *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. С. 291.
[21] *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo; Ontario, 1980. P. 5.
[22] *Christensen I.* The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen; Oslo; Tromsø, 1981. P. 12.
[23] *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 292.

«поэтики художественной модальности»[24] и о пересекающейся с этим этапом, но не совсем совпадающей субпарадигмой постромантизма, входящей в парадигму креативизма[25]. Для этого периода идеальным условием для появления АМК является дискурсивная ситуация эпистолярного романа, как например в «Бедных людях» (1846) Ф.М. Достоевского, ситуация письменной медиации, например ведения «записок» нарратором от первого лица, как в «Записках из подполья» (1868) Ф. Достоевского, или при пародии этих типов наррации, как, например, в «Истории одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина, в ситуациях диалога персонажей в сюжете о литературе, как в «Лаврах и терниях» (1888) Д.В. Аверкиева. Присутствуют также и такие «исключения» из предполагаемого миметического правила, как авторские вторжения в «Мертвых душах» (1842) Н.В. Гоголя и «Взбаламученном море» (1863) А.Ф. Писемского, или «Что делать?» (1863) Н.Г. Чернышевского. Если мы посмотрим на группу не исключений, то увидим, что для аутентичным для реализма является только подход Д.В. Аверкиева и подобных ему беллетристов, а все остальное – исключения и заимствования из предыдущих субпарадигм и отклонения к будущим. Ниже в соответствующем разделе мы разовьем эту мысль.

b. Роман в изучении метафикциональности, романизация в изучении АМК

Перейдем теперь к проблеме романа. Если рассмотреть историю проблемы авторской метафикциональной рефлексии, то можно заметить две особенности. Подавляющее количество исследований центрировано на жанре романа, и они касаются произведений XVIII и XX веков, минуя век «реализма». Так, основным предметом исследования В.Б. Шкловского, в котором впервые в отечественном литературоведении затронута проблема метарефлексии или метафикциональной

[24] Речь о глобальной эпохе, когда «образ обретает свою собственную содержательность», а не сводится к чему-то иному, к предмету, к идее (Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 225).
[25] *Тюпа В. И.* Два крыла художественного письма // Studia Litterarum. 2023. № 1. С. 25.

рефлексии, а точнее АМК, когда «содержанием произведения является восприятие его формы»[26], была композиция романа. Ю.Н. Тынянов в статье «О композиции «Евгения Онегина»» рассматривает то, «как деформирована звуковая сторона прозы ее смысловой стороной, как деформировано значение слова стиха» [27], и особо акцентирует, что эта взаимообусловленность возможна в «Евгении Онегине» благодаря его жанровой природе: «заявление о форме плана стоит в связи с аналогичными отступлениями, делающими предметом романа сам роман» [28]. Начиная со второй половины XX века исследования метапрозы, следовательно метафикциональности, смыкаются с осмыслением современных литературным критикам феноменов художественной литературы. У. Гасс тематизировал американский антироман. В «Риторике метапрозы» (Rhetoric of Metafiction) Б. Бем концентрируется в основном на романе трех десятилетий 60-80 гг. XX века. Уже затем, в исследованиях Р. Олтера, И. Кристенсен, П. Во и др. был произведен возврат к более классическому материалу, с которого начинали формалисты. В настоящее же время фраза, подобная следующей, звучит как трюизм: «хотя категория «метапрозы» возникла недавно, в 70-80-е годы XX века, она оказалась приложима к широкому кругу литературных явлений: от Сервантеса и Стерна до классических романов модернизма и новейших постмодернистских экспериментов»[29]. История изучения предмета показывает ясно, что именно через призму романной метапрозаичности было открыто более широкое поле метапрозы и метаповествования в других эпических жанрах. Этому пример упомянутое нами выше разграничение В. Зусевой-Озкан по критерию широты значения понятий метарефлексии, метаповествования и метаромана.

Нам надо понять, связана ли эталонность романа с тем, что он единственно из всех прозаических жанров дает наиболее полное представление о феномене

---

[26] *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Петроград: Издание «ОПОЯЗ», 1921. С. 12.

[27] *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 54.

[28] Там же. С. 58.

[29] *Чемодурова З. М.* Рефлексивная авторская игра в метапрозе // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2013. № 2. С. 160.

метафикциональной рефлексии, или это скорее историческая особенность изучения проблемы.

На первый взгляд кажется, что специфика романа как жанра благодаря которой он «наиболее полно» выражает метафикциональную рефлексию, связана с его уникальными качествами. Как говорит В. Зусева-Озкан: «именно в жанре романа метарефлексия получает наиболее полное воплощение. Корни этого явления, по-видимому, следует искать в самой специфике романа»[30]. Однако если мы вернемся к стереотипному списку эксплицитных и имплицитных проявлений метарефлексии из параграфов, посвященных монотекстовому метафикциональному дискурсу (а.1 и а.2), то увидим, что сюжет о замысле, введение метаязыкового уровня и металепсис могут присутствовать в любых повествовательных жанрах, равно как эти тексты могут быть пародийными или содержать элементы пародии или мизанабим, лингвистически-неестественную наррацию, рассказывать невозможную историю. Приведем список примеров по жанрам: 1. Новелла: метаязыковый фрагмент в новелле Е.А. Баратынского «Перстень» (1831) или металепсис и метаязык в постскриптуме новеллы Н.А. Мельгунова «Кто же он?» (1831), 2. Повесть: пародия и металепсис аукториального нарратора в восточной повести «Каиб» (1792) И.А. Крылова, повесть «Мореход Никитин» (1834) А.С. Бестужева-Марлинского, где есть и самые разнообразные формы и эксплицитной, и имплицитной метарефлексии, повесть Б.А. Пильняка «Иван-да-Марья» (1922) с металепсисом нарратора, с разрушением миметической нарративной иллюзии, с фрагментами сюжета о письме. 3. Сказка: невероятная история, металепсис нарратора и отчасти МК издателя «Пестрых сказок» (1833) В.Ф. Одоевского, еще раньше «Старинные диковинки» (1778) М.М. Попова с МК персонажа, невозможной историей, нарочито сказочной манерой наррации, метафикциональным комментативным фрагментом в предисловии. 4. Рассказ: «Хроника города Лейпцига за 18.. год» (1921) В.А. Каверина, с сюжетом письма, МК, металепсисом, нарочито литературным нарративом, с невозможной историей, пародией, элементами

[30] *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 16.

мизанабима. Из этого эмпирического указания видно, что метарефлексия понятая как стратегия и как дискурс в композиции присутствует во всех прозаических жанрах. С другой стороны, конечно, роман представляет более многочисленные примеры метарефлексии, но не качественно иные. Тогда получается вывод, что роман – лишь исторически сложившийся эталон исследований метафикциональности. Но это тоже не верно. Обратимся напрямую к М.М. Бахтину, а точнее к двум его концептам: «прозаическое слово» и «романизация».

Теория прозаического слова появляется как развитие дихотомической пары поэтическое / прозаическое слово в исследовании «Слово о романе». Поэтическое слово, по М.М. Бахтину, «разыгрывается между словом и предметом», «погружается в богатство и многообразие предмета», при этом оно «забывает историю противоречивого словесного осознания своего предмета». Прозаическое слово, напротив, «раскрывает социально-разноречивое многообразие своих имен и определений и оценок»[31]. Это противопоставление есть критерий, согласно которому различаются классические эпические жанры и роман. В статье «Эпос и роман» (1941) идет разграничение классической эпопеи как эталонного эпического жанра, который характеризуется непреодолимой временной дистанцией и ценностной абсолютностью; и романа, который, наоборот, характеризуется причастностью к актуальной исторической действительности и самокритикой[32]. Общий знаменатель для эпопеи и романа – это нарративный регистр речи, ими рассказывается история. Если посмотреть на вышеприведенные примеры новелл, повестей, рассказов и даже сказок, то по данным критериям, они ближе к «роману», чем к «эпопее». Иными словами, приведенные жанры «романизированы». Романизация – это, по М. Бахтину, появление в определенные эпохи литературы во всех ее жанрах качеств, схожих с сущностными качествами романа: увеличение пластичности жанров, обновление их языка, диалогизация слова, появление элементов самопародирования, «проблемность,

[31] *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 20.
[32] *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 456-457.

незавершенность и живой контакт с современностью»[33], в частности такая эпоха, по М.М. Бахтину, наступила со второй половины XVIII века. Иными словами, с окончанием стадии «рефлективного традиционализма», в котором господствовало риторическое сознание[34], и началом стадии креативизма и совпадающей с ней эпохи художественной модальности. Однако некоторые эпохи романизации М.М. Бахтиным относятся к XIII веку и к периоду эллинизма. Тогда можно сказать, что «романизация» — это некий культурный паттерн, который периодически проявляется на разных стадиях литературного процесса и в разных его парадигмах и субпарадигмах. В любом случае, в концепции М. Бахтина речь не о романе, а о концептуальной паре «эпопея/роман», где и «эпопея», и «роман» обозначают некоторые идеальные литературные жанры. Сам же роман как жанр в определении М.М. Бахтиным по трем признакам а) стилистической трехмерности, то есть взаимонаправленности в романе художественного слова, его социокультурного источника и эстетического предмета изображения; б) отнесенность персонажа и сюжета к актуальной исторической ситуации, в) хронотоп незавершенного настоящего[35], или роман как жанр, чья структура представляет эстетическую «модель тех связей и отношений «человеческого мира, диалектическим сцеплением, борьбой и единством которых держится и движется жизнь»[36], — никакой специфики для метафикциональной рефлексии не представляют даже в своем крайнем проявлении в жанре метаромана.

Уникальность романа заключается в его непревзойденной гибкости и пластичности его жанровой структуры[37], при которой «жизненные речевые и полуфольклорные жанры свободно входят в его состав», в способности

[33] Там же. С. 450-451.
[34] *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа. Языки русской культуры, 1996. С. 108.
[35] *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 454. См. также: *Тамарченко Н. Д.* Роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 215.
[36] *Лейдерман Н. Л.* Теория жанров. Екатеринбург, 2010. С. 271.
[37] Там же. С. 270.

«уподобляться эпическим и даже драматическим жанрам»[38]. Но эта уникальность проявляется не в аспекте метафикциональной рефлексии вообще, а в аспекте АК в разобранной нами его двойственности как комментария, как дискурса и как художественной стратегии (в монотекстовом дискурсе), что является частной проблемой в теории метафикциональной рефлексии, к тому же только в жанровом аспекте АК. Действительно, из всех эпических жанров только роман дает самые разнообразные формы интеграции комментария как жанра в художественный текст, от филологических романов до романов-комментариев. В этом его разительная отличие от других жанров прозы. *То есть для проблематики метафикциональной рефлексии роман неспецифичен, ни для МК, ни вообще для эксплицитных и имплицитных форм авторской метафикциональной рефлексии, а только для АМК понятого в привязке к жанру комментария в его формальной определенности как части перитекста, то есть в свете эталона АК. Причем эта уникальность существует только в ряду прозаических жанров, в поэзии АК в перитексте – типичен*. Но АК в поэзии выходит за пределы нашего предмета, АК же как жанру в прозе будет посвящен 2-й параграф этой главы.

с. Комическое как мотивировка АМК. Модусы художественности и жанровые стратегии.

Мы выяснили, что наш материал принадлежит выделенной М.М. Бахтиным эпохе романизации литературных жанров, последней трети XVIII века – XX веку, и что в этом контексте специфика метарефлексии в жанре романа такая же, как и в других прозаических жанрах. Однако нам требуется уточнить и дифференцировать мотивировки АМК в виду жанровой стратегии и типа эстетического завершения, а также выявить закономерности его стадиального развития. *В этом параграфе мы подводим под наше исследование основание феноменологической эстетики. И таким образом продолжаем определенную линию постклассической нарратологии,* которая, содержа классическую

[38] *Тамарченко Н. Д.* Роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 215.

нарратологию как один из своих моментов»[39], расширяет, в нашем случае, не столько предметную, сколько методологически-философскую базу[40].

АМК в монотекстовом дискурсе реализуется как интенциональная направленность субъекта, обладающего свойствами автора, к эксплицитным формам указания на знаки вымышленности в произведении. Эта интенция модифицирует жанровую стратегию разрушающими иллюзию стратегиями. В. Вольф выделил четыре таких глобальных стратегии: а) обесценивание уровня истории, б) акцентированная медиация, заметность акта наррации, в) автореферентность, г) комическая несерьезность[41]. В этом списке комическая несерьезность явно принадлежит к другому порядку, это эстетическая или антропологическая категория, или, в данном контексте, общая тональность произведения. Это заметил и В. Вольф, говоря, что «комическое (die Komik) представляет собой скорее способ написания (модус письма, Schreibweise), который реконфигурирует повествование на обоих уровнях: истории и медиации (по В. Шмиду, наррации и акта наррации)[42]: в истории могут появляться комические персонажи, ситуации, манеры речи, сам нарратор может говорить комично, а наррация может располагать обстоятельства истории в причудливый комический сюжет. Ниже он добавляет: «комическое, в отличие от других основных форм разрушения иллюзии не является самостоятельной формой, и вряд ли ей можно приписать собственное прямое эстетическое [разрушающее иллюзию. Скобки мои И.Д.] воздействие, которое не было бы включено в три предыдущих категории. Она служит для усиления других характеристик […] либо, что более важно, ее следует рассматривать как их двигатель и спусковой механизм»[43]. Когда дело доходит до сущности комического, посредством чего именно оно запускает механизмы обнажения дистанции, В. Вольф обращается к философской антропологии и к амбивалентности, присущей смеху: «смех – это не

[39] *Herman D.* Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology // PMLA. 1997. Vol. 112, no. 5. P. 1057.
[40] *Alber J.* Introduction // Postclassical Narratology. Approaches and Analysis. Columbus, 2010. P. 21.
[41] *Wolf W.* Указ соч. P. 469-470.
[42] Ibid. P. 436.
[43] Ibid. P. 441.

только проявление критической рациональности к высмеиваемому, но прежде всего выражение […] радости от права на бессмыслицу и непонимание»[44].

Дав общую характеристику, В. Вольф выделяет типы комического: ироническое, сатирическое, пародийное и карнавальное в повествовании, что напоминает эстетические ценности или модальности эстетического завершения.
В объяснении В. Вольфа смешиваются три момента: комическое как актуализатор стратегий разрушения иллюзии, комическое в связи с философской антропологией смеха, и «комическое», разделяющееся на вышеуказанные типы комического, эстетические ценности. Первое понимание – функциональное. Два остальных представляют два аспекта одного и того же явления. Если мы обратимся к философской эстетике Н. Гартмана, где разработана феноменологическая теория комического, то увидим, что упоминаемый В. Вольфом момент «радости от права на бессмыслицу», точнее реципируемая в комическом бессмыслица, входит в сущность комического как один из его моментов: бессмыслица, по Н. Гартману, есть не только «нелогическое», но и несовпадение между видимостью разумного и его действительным отсутствием[45]. Это несовпадение касается глубокой жизненной правды: «комизм живет неожиданностями, которыми подстерегает нас суровая реальная жизнь», он «в состоянии показать удивительно объективно и беспощадно определенные черты человеческой жизни, не обрисовывая при этом невыносимые картины жалкого и плачевного в человеке», «в смехе человек возвышает себя над ничтожным и позволяет ему исчезнуть в своем ничтожестве»[46]. Так Н. Гартман дает общую и универсальную характеристику комическому в мировоззрении человека. М.М. Бахтин и О.М. Фрейденберг связывают культурно-антропологическое понимание комического с системой литературных жанров. Смех или комическое распадаются на свои важнейшие проявления: пародийности (Бахтин М.М., Фрейденберг О.М.), фарсовости, смешения (сатура[47] по О. Фрейденберг и сатира,

[44] Ibid. P. 444.
[45] *Гартман Н.* Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. С. 568.
[46] Там же. С. 596.
[47] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 155-156.

как модернизация смеха, постановка смеющегося вне осмеиваемого, по М. Бахтину[48]), гротеска (гротескный тип образности, гротескный реализм, присущие смеховой культуре, как сведение высокого и идеального к низкому и телесному[49]). Однако прямо нет перехода от исторических институтов, вроде праздничного смеха, к эстетическим стратегиям произведения, вроде пародийности текста или иронии. Требуется промежуточная чисто эстетическая дифференциация видов комического в их связи со стратегией произведения, с модальностью его эстетического завершения. Это промежуточное звено формулируют Н. Гартман и Н.И. Жинкин. Н. Гартман определяет комическое в ряду эстетических ценностей, где ценность – это особое схватываемое реципиентом и имеющееся в объекте рецепции качество, которое доминирует в воспринимаемом. Комическое, согласно философу, осуществляется в четырех моментах: а) бессмысленное, ущербное при б) видимости значительного, которое в) саморазрушается, взаимоснимается в г) неожиданный момент [50]. Н. Гартманом выводится феноменологическая формула: комическое – это соотношение внутреннего и внешнего слоя произведения, где слои неравнозначны, и внутренний затемнен внешним. Тогда как, например, в возвышенном доминирует внутренний слой, в изящном – внешний, а прекрасное ощущается как гармоничное отношение внутреннего и внешнего слоев эстетического объекта [51]. Феноменологическую формулу комического предлагает и Н.И. Жинкин, разделяя отношение корреляции формы-содержания и смысловое отношение в содержании как критерии для разграничения эстетических ценностей. На первой корреляции основывается различие прекрасного (идеальное отношение формы и содержания), возвышенного (форма не выражает содержание), иронии (форма не выражает содержание, но формой подразумевается, что это лишь форма, видимость), изящное (выражение исчерпывает содержание), напыщенное (выражение

[48] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса (1965 г.) // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4(2). М.: Языки славянских культур, 2010. С. 11.
[49] Там же. С. 20 – 24.
[50] *Гартман Н.* Указ. соч. С. 567.
[51] Там же. С. 594.

слишком богато для бедности содержания) [52] . В комическом «форма высказывания» такова, что видно, что «полагаемое в этой форме положительно, одновременно полагается и отрицательно», «все высказываемое дается как «видимость»[53]. Таким образом у Н.И. Жинкина видно, что ирония и комическое основываются на содержательном и формальном подчеркивании внутренней границы, дистанции.

Для Н. Гартмана комическое – это ценность или вид эстетической ценности, схватываемый и исследуемый посредством ценностного чувства реципиента, для Н.И. Жинкина «комическое» — это «эстетическая модальность сознания»[54], где «модальность» — это характер акта сознания, той интенции к выражению, явленной в форме смысла определенного содержания[55]. Нетрудно заметить, что интенция к осуществлению или воплощению в произведении определенного вида эстетических ценностей занимает очень высокий уровень, должна представлять собой макростратегию. Эти макростратегии в теории литературы обозначаются понятием «модус художественности», как «базовые стратегии завершения художественности» [56] . В.И. Тюпа выделяет 8 модусов художественности: 1. героика, 2. сатира, 3. трагизм, 4. комизм, 5. идиллика, 6. элегизм, 7. драматизм, 8. ирония. Однако сам модус художественности трактуется В.И. Тюпой в духе коммуникативной онтологии как «художественные модели присутствия личностного начала в мире» данные в рецепции, и как внутренняя личностная действительность геройного «я», двояко обусловленная внутри системой ценностей произведения, и внешне – авторским определением[57]. Видно, что если различить общее понятие комического по эстетическим ценностям, согласно Н. Гартману, и по художественным модальностям, согласно Н.И. Жинкину, и

[52] *Жинкин Н. И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма. Сборник статей / под ред. Г.А. Цирeса. М.: ГАХН, 1927. С. 38.
[53] Там же. С. 45.
[54] Там же. С. 12.
[55] Там же. С. 16.
[56] *Тюпа В. И.* Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 127.
[57] *Тюпа В. И.* Теория литературы. М.: РГГУ, 2023. С. 32.

определить эти виды комического как модусы художественности, согласно В.И. Тюпе, то на их пересечении останутся сатира, комизм и ирония.

Так мы нарочито совместили перспективы феноменологического учения о комическом и теоретико-литературоведческую классификацию модусов художественности.

Мы теперь можем сделать ряд выводов. Во-первых, стратегии разрушения иллюзии реализуют ценность комического. Во-вторых, комическое как вид эстетической ценности проглядывается и в ироническом, и в сатирическом, и в комическом модусе художественности. В-третьих, модус художественности – это глобальная стратегия завершения художественного целого, может быть реализована в жанре, как доминирующая или как второстепенная. При этом и жанр сам является коммуникативной стратегией. Но жанр предполагает позиционирование креативных, рецептивных и референтных компетенций, а модус художественности – архитектоническую и уровневую конфигурацию эстетического объекта. Поэтому комическое в широком вольфовском смысле триггера стратегий разрушения иллюзии, имеет связь зависимости с закономерностями развития поэтических категорий, и как следствие должно с необходимостью учитываться при диахроническом анализе метафикционального монотекстового дискурса с АМК.

d. Итог теоретической корректировки. Факторы АМК

Глобальные факторы АМК таковы: 1. Комические модусы художественности. 2. Жанровая пластичность в освоении нехудожественных жанров (комментария).

Получается следующая схема: комическое, занимая то или иное место в ценностной иерархии художественного сознания в тот или иной период литературного процесса играет большую или меньшую роль в определении стратегии монотекстового метафикционального дискурса с АМК, одновременно полная реализация АМК зависит от того, насколько этим же историческим художественным сознанием задействуются возможности освоения прозой

нехудожественных речевых жанров (комментария). Поэтому далее мы в целях удобства и в соответствии с логикой исследования распределим материал анализа по субпарадигмам (поэтико-дискурсная периодизация) литературного процесса с привлечением историко-поэтического анализа эпох и периодов развития поэтики, и ориентируясь на вышеперечисленные факторы, а также на выработанную в параграфе 1.3. типологию проведем анализ нашего материала.

2.1.3. АМК в субпарадигме классицизма

Художественную литературу в период «классицизма» эпохи эйдетической поэтики бозначало понятие «поэзия». Ее метаязыком была поэтика, или, как замечает Р. Лахманн, риторизированная поэтика[58], включающая в себя понятия риторики. Литературе как поэзии соответствовал критерий искусства как умения, ведь поэзия – это сложный, изъятый из коммуникативной действительности язык. Учение о мимесисе, о видах подражания и роли в нем элементов вымысла рассматривались применительно к эпическим и драматическим жанрам, которые также считались художественными, если были поэзией, состояли из «частей, известною мерою определенных, и притом имеющих точный порядок складов по их ударению и произношению»[59].

В литературе рефлективного традиционализма в XVIII веке выделяется два полюса: с одной стороны, поле несомненно художественной литературы, поэзии. Оно кодифицировано и к нему в полной мере приложим метаязык риторики и поэтики. С другой стороны, плохо кодифицированное поле прозаической художественной литературы, которая должна отделяться от жанров риторического искусства и от ученой литературы.

Ввиду свойственного рефлективному традиционализму пониманию «искусства» надо определить, какое умение, какая цель и сущность определяет прозу. Мы можем выделить два полюса внутри поля самой художественной прозы:

[58] *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб.: Академический проект, 2001. С. 16-18.
[59] *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. 7. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 96–97.

один, который заимствует критерии умения и цели художественности из поэзии, определяя свой модус в парадигме высокого (как в аллегории или героическом повествовании) и низкого (как в сатирическом и комическом повествовании) мимесиса, а также правдоподобности и остроумия как части теории воображения[60]. Другой полюс определяется, продолжая привативные оппозиции, но на самом деле предлагает новые критерии художественности. Как это происходит уже в кантемировском определении романа: «баснь, в которой с острыми выдумками, какое любовное дело по правилам эпического стихотворения, для забавы и наставления читателей»[61].

К первому полюсу относится только жанр повести как эпоса в прозе, имевшей многочисленные разновидности: любовно-нравоучительной, как анонимное «Постоянство, торжествующее над препятствиями» (1786), исторической, философской, тип которых синтезировался в многочисленных восточных повестях, как «Мегмет-Али. Новость турецкая» (1786) и особенно «Золотой прут» (1782) М.М. Хераскова, или «Каиб» (1792) И.А. Крылова. Второй полюс представляют риторический эпистолярный роман, например «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) или любовный роман с эпистолярными фрагментами, как «Непостоянная Фортуна, или похождения Мирамонда» (1763) Ф.А. Эмина, затем плутовской роман, ярким примером которому выступает «Ванька Каин» (1775) М. Комарова, восточные, фольклорные, бытовые комические и сказочные лубочные повести, комический роман «Пересмешник» М.Д. Чулкова, и сказочный роман, например, «Старинные диковинки» (1778) М.М. Попова. Между ними распределяется разнообразные беллетристические произведения, берущие свои жанровые формы из ученых и риторических жанров, как то авторские журналы, например, «Адская почта» (1788) М.Д. Чулкова, «Почта духов» (1789) И.А. Крылова, представляющие собой ансамблевые единства в форме собрания писем в редакцию; сами письма, часто дидактико-нравоучительные, по образцу «Писем к Сенеки к Луцилию», как, например, «Друг честных людей или Стародум» Д.И.

[60] *Лахманн Р.* Указ. соч. С. 17.
[61] Цит. по: *Калашникова О. Л.* «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. Днепропетровск: Новая идеология, 2013. С. 108.

Фонвизина (1788), путешествия, анекдот, например анонимные «Ученые анекдоты» из журнала «Вечерняя заря» (1782), дидактическая история, философская утопия, например, «Путешествие в землю Офирскую» (1784) М.М. Щербатова.

Видно, что художественная проза двух полюсов количественно уравновешивается беллетристикой. Это отражает два подхода автора XVIII века к прозе вообще: прагматический, при котором на первое место выходит сообщение, и художественный, при котором автор обозначает и, во многом, доказывает художественность произведения по тому или иному критерию. Эти доказательства составляют разнообразнейшие формы рефлексии в произведении и в примечании, и дают формы МК.

Мы можем выделить несколько типов условий метафикциональной рефлексии автора и нарратора, которые отражают четыре стратегии манифестации художественности в прозаических жанрах, которые в первом полюсе являются вариантами поэтического горацианского правила смешивать полезное и сладкое, «misquit utile dulci», то есть развлекая поучать. Но так как критерии фикциональности и художественности только пересекались, а не совпадали, умение литературы в прозе не могло основываться только на а) критерии сказочности, «баснословности», которая служила бы знаком невероятности, то есть фикциональности диегетического мира и истории. Оно было бы лишь пустой игрой фантазии. Поэтому требовалось еще и б) демонстрация искусства посредством замысловатости сюжета, мастерства построения событийной канвы истории, того, что после Р. Скоулза, можно назвать «фабуляцией» [62]. Но самым главным, был момент в) эксплицитного поучения, манифестации той пользы, актуализации моральных ценностей, и их разъяснение на экзегетическом дискурсивном уровне. Последнее наиболее отвечало пониманию цели искусства, поэтому этот, поэтический полюс прозы содержит большее количество неповествовательных моментов нежели «прозаический». Однако проза «прозаического» полюса также, за счет

[62] *Scholes R.* Fabulation and Metafiction. Urbana; Chicago, 1979. P. 3.

масштабируемости привативных оппозиций, реализовывала дискурсивные стратегии, обозначая причастность к искусству посредством эксплицитных комментариев, но другого типа, которые мы проанализируем ниже. Теперь выделим 4 стратегии и соответствующие им формы эксплицитной метафикциональной рефлексии.

В 1-й художественная форма затмевается дидактической прагматикой текста. Здесь есть два варианта: 1.1. художественная форма являет дидактический или философский образ, как фикция в «Земле Офирской» М. Щербатова, где изображаемая утопия — иллюстрация политического строя, или же в многочисленной сатирической беллетристике, в обработанных для периодики жанрах сказки, загадки, сна, рецепта, картины, путешествия, сообщения, которые мы встречаем в «Трутне», «Пустомеле» и «Живописце» Н. Новикова, или письма с элементами тех же беллетристических жанров в «Адской почте» М. Чулкова и «Почте духов» И. Крылова.

В варианте 1.2. дидактика не инструментализирует диегетический мир, а просто механически внесена в него, как в декорации, пример этому дает полностью состоящая из политико-философских диалогов повесть «Нума Помпилий, или Процветающий Рим» (1768) М.М. Хераскова, философские нравоучительные диалоги в его же романе «Золотой прут», в повести «Каллисфен» (1786) Д.И. Фонвизина, и в других похожих произведениях, а также фикциональная рамочная конструкция «Адской почты» М. Чулкова, «Почты духов» И. Крылова, и в «Друге честных людей или Стародуме» Д.И. Фонвизина. В обоих случаях, здесь эксплицитные формы метафикциональной рефлексии полностью затмеваются ее имплицитными формами, так как в журнальной сатире, в философском диалоге или в утопии важно указать на фикциональность без ее тематизации, которая бы ослабляла прагматику текста: внушение того или иного политического представления или обличения социальной действительности.

2. Вторая стратегия такова, что в ней художественная форма находится во взаимодействии с дидактикой, и они взаимно освещают друг друга. Здесь есть также два варианта.

2.1. Дискурсивное взаимообоснование этих стратегий, как в «Золотом пруте» М.М. Хераскова, или в «Повествовании Слепоглухого» Д.И. Фонвизина, а также в «Письмах Эрнеста и Доравры» Ф.А. Эмина. Так в «Золотом пруте» сама стратегия поучения, диктуемая прагматикой жанра восточной повести, предполагает расстановку дискурсивных маркеров вымышленности, так как вымысел противоречит ясности ума как главной ценности просвещения. Поэтому нарратор романа сразу обозначает литературный исток хронотопа, предполагаемый описанием и характерами: «Калиф Шаг-Багет произошел в третьем поколении от премудрыя Шехерезады, знаменитой Арабских сказок повествовательницы»[63]. Такая же операция производится в целой серии МК персонажа к рассказу и диегетическому миру рассказов вторичного нарратора. Выслушивая сказочную историю пустынника, герой Албекир реагирует на нее так: «я люблю слушать такие странные приключения, они весьма сходству с сказками Мудрыя Шехерезады, которая тысяча и одну ночь повествовала, и всегда я в восторг прихожу, когда оные читаю»[64], «Новый бред – шепнул Албекир»[65], «Жаль, что прекрасная Шехерезада этой сказки не знала, она бы тысяча две глупости Султану рассказала»[66]. Во-вторых, глава 9 содержит алло-МК первичного нарратора к предыдущим главам: «История сего странствующего Вельможи написана им самим…»[67]. Примечательно, что комментарии Албекира и первичного нарратора принадлежат, первый – сценам вымысла и его рецепции посредством устного рассказа, второй – сюжету о книге и письме. Выполнив функцию обличения фикциональности всех уровней истории, МК исчезает в момент вторжения чудесного из уже казалось бы изобличенных рассказов пустынника в рассказ Албекира, в повествование о его жизни; и следующие 14 глав идут в дидактическом духе.

[63] *Херасков М. М.* Золотой прут. Восточная повесть: переведена с арабского языка. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1782. С. 3.
[64] Там же. С. 72.
[65] Там же. С. 79.
[66] Там же. С. 79–80. Также на С. 89.
[67] Там же. С. 87.

В случае 2.2., сам жанр восточной повести мыслится неразрывным с дидактическим содержанием и поэтому, как в «Каибе» И.А. Крылова, для обновления остроты дидактики, пародируется сама эта форма, и через пародию обновляется «жало» сатиры. В этой повести пародийная стратегия реализуется через введение плана эксплицитной и имплицитной тематизации формы. Имплицитная заключена в гиперболическом описании восточных реалий, а более нас интересующая эксплицитная – во введении в повествование отсылочной и фиктивной фигуры историка, автора повести о «Каибе», к которой апеллирует нарратор и которая является субъектом гиперболических описаний: «дворец его, говорит историк, был обнесен тысячию яшмовых столбов…». Во-вторых, в самой апелляции нарратора к историку, в многочисленных металепсисах: «Заметь, любезный читатель, что все это говорит Каибов историк». В-третьих, во введении плана письма: «ослепляло золото, жемчуг и каменья, коих было более, нежели орфографических ошибок в наших новых писателях». В-четвертых, металепсис с МК, тематизирующим фикциональность: «Какой вздор – скажет любезный мой читатель, но прошу не дивиться: в Каибов век была такая мода на чудеса, как ныне на аглинские шляпки»[68]. Как видно, четыре этих приема распределяются между двумя лейтмотивами дискурсивного авторского вмешательства. Первый лейтмотив составляет гиперболический стиль первичного нарратора, а также его завершение и гармонизация в постоянной апелляция к субъекту историка. Этот комплекс дополняется литературными сравнениями самого первичного нарратора и отсылает к плану письма. Пересекающийся с ней второй комплекс проявлений авторской активности строится на металепсисе и на тематическом МК.

3. В третьей группе сказочность и фабулятивность берутся как критерий художественности. Этот момент свойствен для второго, «прозаического» полюса прозы. Здесь есть также два варианта. 3.1. Сказочность, невероятность диегетического мира, на уровне событий, на уровне истории и наррации усугубляется избыточной фабулятивностью, как это происходит в «Старинных диковинках» М.М. Попова, где также доминируют имплицитные формы

[68] *Крылов И. А.* Каиб // Крылов И. А. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1984. С. 373.

метафикциональной рефлексии, что закономерно, так как в прозе М.М. Попова дидактическим момент сведен к минимуму. При этом в «Старинных диковинках» есть моменты эксплицитной метарефлексии, которые обозначают претензию автора на позиционирование произведения как литературного. Это, прежде всего, жанровое обозначение «Объявление романа» в предисловии. Во-вторых, это авторская метафикциональная рефлексия названия, жанра и характера вымысла в привативной оппозиции к историческим сочинениям в «Предуведомлении к третьей редакции»: «При первом издании этих сказок наименованы они были «Славянскими древностями», этот титул подавал причину некоторым особам ошибаться в рассуждении о содержании сей книги. Они чаяли в ней повсюду важные исторические известия о наших древностях, вместо коих присутствуют здесь […] украшенные авторской фантазией и вымыслом повествования о характерах […], живших в такие древние времена, о коих самая древнейшая из наших летописей умалчивает. Книге этой пристало более имя романа»[69]. Здесь же, в-третьих, появляется знак умения, стихотворная вставка. Наконец, есть в тексте и как бы двойной МК: алло-МК персонажа, духа из волшебного перстня, к истории персонажа, злодея Карачуна: «Злодей твой вымыслил свое повествованье, чтоб лучше получить успех в своем желанье»[70], и общий МК третичного нарратора-персонажа Видостана к манере духа говорить стихами: «будучи удовольствован во всем его ответами, вздумалося мне узнать, для чего он говорил все стихами а не прозою»[71]. Первый комментарий типичен тем, что построен на различии стиха и прозы, второй – что входит в топику о стихотворце, литераторе. Наконец, в «Диковинках» есть АМК, функционирующий как сокращение описания: «одним словом вертоград сей превосходил описанные стихотворцами Елисийские поля» и там же комментарий в описании в нарративной топике нехватки художественных

[69] *Попов М.* Старинные диковинки, или Приключения славенских князей. СПб.: Вольная типография Вейтбрехта и Шнора, 1778. С. 3.
[70] Там же. С. 76.
[71] Там же. С. 78.

средств, то есть возвышенного: «птицы […] составили такое пение, какое человеческому воображению невместно»[72].

Тип 3.2 представляет фабулятивность без сказочности. Здесь поиск критерия умения, соответствующего художественности, осуществляется в повествованиях, где сама событийность не сказочна, а бытовая, но уровни истории и особенно наррации демонстрируют литературное мастерство. Таков «Пересмешник или Славенские сказки» (1766) М.Д. Чулкова. В этом романе имеется, во-первых, программное определение характера вымысла посредством самохарактеризации в «Предуведомлении» фиктивного автора: «Ежели можно поверить мне, как человеку, умеющему очень хорошо лгать и в случае нужды говорить по неволе правду, то я скажу, что выпускаю сию книгу на волю не с тем, чтоб ею прославиться […]. В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет»[73]; а также языковая программа против «щеголеватого наречия»[74], обозначающая собственно литературную, но не поучительную ценность романа. Во-вторых, комплекс метафикциональных заглавий: «Глава 1. Начало пустословия», «Глава 2. Ежели она будет нескладная, то в том я не виноват» и т.д. В-третьих, художественность подчеркивается не на уровне истории, которая бытовая, а посредством разрушения ее границ металептическими вторжениями первичного нарратора. В-четвертых, посредством прямых, чаще всего обусловленных и локально-мотивированных металепсисами МК, когда, например, нарратор прекращает неблагоприятное описание купчихи, «потому что не очень приятно смотреть на свой образ, написанный худыми красками, особенно женщине…»[75]. Надо заметить, что у М.Д. Чулкова мы везде видим проприо-МК фиктивного автора.

Вообще в 3.1 и в 3.2 сказка и структура сюжета рефлексируется авторитетным субъектом как художественность, но эта стратегия рефлексии есть

[72] *Попов М.* Указ соч. С. 84.
[73] *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки. М.: Советская Россия, 1987. С. 6.
[74] Там же. С. 8.
[75] Там же. С. 13.

стратегия демонстрации искусства, умения, необходимого для приобщения к кодифицированной литературе.

Наконец, тип 4. представляет собой особый случай, когда художественность не проявляется ни в фабуляции, ни в сказочности, а образовывается по контрасту между жизнью, уровнем событий и остальными уровнями, то есть происходит «реалистическая» фабуляция, или фабуляция реальности, например в «Ваньке Каине» М. Комарова. Здесь рефлексия автора направлена не только на приобщение к высокой литературе, но и на отграничение от низовой, лубочной литературы. Такая стратегия предполагает особую конфигурацию метафикциональной рефлексии в романе. Во-первых, это общая стратегия постоянной апелляции авторского субъекта к собственному внехудожественному жизненному опыту, создающая в произведении дополнительный уровень жизни автора, а также устанавливающий акцент на ценность факта в вымысле. Эта стратегия проявляется в богатой системе АК в примечании, почти все из которых метафикциональные, но только некоторые тематизируют фикциональность: «Что Каин по своим делам во время свое был славен, во свидетельство тому находятся две песни, в которых имя его упоминается, которые я для любопытных читателей в конце сея истории сообщаю с прочими его песнями» [76]. Во-вторых, это металепсис, очевидно и нарочито игровой: «не удивляйся сему, любезный читатель, дело сие обыкновенное…», и последующая в этом же фрагменте стихотворная цитата[77]. Совмещение двух уровней: аппарата МК и аукториальной наррации, создают уникальное соотношение, где наиболее сильным маркером художественности становится присутствие и всевластие автора.

2.1.4. АМК в субпарадигме предромантизма

Переход из эйдетической эпохи к эпохе художественной модальности, из классицизма в сентиментализм, и из классицистской субпарадигмы парадигмы

[76] *Комаров М.* Ванька Каин. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2019. С. 12.
[77] Там же. С. 46-47.

«рефлективного традиционализма» к предромантической субпарадигме парадигмы «креативизма» [78], характеризуется радикальной переменой в понимании природы и целей художественного, вершинным проявлением которой стали эстетическое понимание произведения как самоценного объекта и теория гения как индивидуальности, способной к творчеству качественно нового. Мы оставим характеризацию парадигмы креативизма для следующего подпараграфа, а здесь остановимся на сущностно важных моментах субпарадигмы предромантизма. Один из них заключается в том, что в отличие от классицизма осуществляется а) постепенный переход от поэтического, формального эталона литературного произведения к прозаическому, смысловому [79], б) модификация дидактизма посредством нового понимания коммуникации как общения через сочувствие, отход от использования универсально убедительного аргумента. В) Здесь же в тяготении к последующим субпарадигмам, до-романтическое понятие гения как «открывающего чувствительность нежных сердец человеческих» [80], «genie» как особая форма чувственности [81]. Г) Отмена жанрового образца и освоение ранее периферийных беллетристических жанров, главные из которых романизированное путешествие и лирическая повесть, а также, конечно, письмо.

Если в русской прозе рефлективного традиционализма, развивающейся на фоне классицизма, ключевая задача метафикциональной рефлексии была в том, чтобы показать и объяснить художественность прозаических жанров в свете критерия умения, то в предромантизме метафикциональная рефлексия развивается в свете оппозиции искренности и фальши чувства и мысли, воплощенных в художественном произведении. Также если ценность комического воплощалась в прозе классицизма в сатире, плутовском романе, в пародии, то, с

[78] Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/ под. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 96.
[79] Это отметил Ю. Тынянов в статье «О композиции Евгения Онегина», со ссылкой на Кн. Вяземского: Карамзин «дает волю вымыслу и чувству; но не выражению» (*Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 54.
[80] *Львов П. Ю.* Российская Памела, или История Марии, добродетельной Поселянки. В 2 ч. Ч. 1. СПб.: Императорская Типография, 1789. С. 28.
[81] *Арасс Д.* Художественный мир Просвещения // Мир Просвещения. Исторический словарь / под ред. В. Ферроне, Д. Рош. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 198.

одной стороны, комичность противоположна предромантической интенции к передаче непосредственного чувства, то есть предромантизм тяготеет к возвышенному, прекрасному, трагическому и драматичному, с другой стороны, еще не открыты возможности иронии. Поэтому эта сторона мотивировок АМК отсутствует, и, что следует отсюда, ни в сентименталистских повестях Н.М. Карамзина, А.Е. Измайлова, Г.П. Каменева, ни даже в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина и в романе П.Ю. Львова «Российская Памела» (1789) пласта метаязыковых МК нет. Он появляется в виде исключения в единственной, но характерной парантезе в повести «Софья» (1796) Г.П. Каменева. Эта парантеза в «Софье» выполняет функцию маркёра художественности, как разобранное выше упоминание «Шехерезады» у М.М. Хераскова, и идентичным же херасковскому первичному нарратору образом первичный нарратор «Софьи» комментирует несообразность рассказа вторичного нарратора. Однако если структурно и функционально этот МК «херасковского», классицистского типа, то содержательно и синтаксически он уже совсем иной: он состоит из эмоционального диалога с читателем: «Что это? Что это такое? – закричит какой-нибудь мизантроп […]. Если Эрот вздумает позабавиться, […] тогда нахмуренное чело твое развеселиться, кровь вспыхнет, мысли переменятся…». На что нарратор не приводит сам аргумент, а дает ссылку на Л. Стерна, используя его имя как знак стиля и направления: «О любезный Стерн! Чувствительный философ! Ты умеешь решить такие загадки»[82]. Примечательно, что включенная в парантезу ситуация восприятия мыслится как диалог с активным участием сторон, фиктивной шаблонной фигуры слушателя-мизантропа и чувствительного автора. Иными словами, Г.П. Каменев указывает на правдоподобие, но не по критерию сочувствия и единодушия с конгениальным читателем, а апеллируя к образцу, правда не жанра, а авторства.

Сильно выделяется в плане МК в субпарадигме предромантизма роман «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева. Он представляет

[82]*Каменев Г. П.* Софья // Русская сентиментальная повесть / сост. П. А. Орлов. М.: Издательство Московского университета, 1979. С. 180-181.

до дозволенного классицизмом предела романизированный жанр путешествия. Его репрезентативность объясняется характером момента развития жанра путешествия в конце XVIII века. Архитектоника этого жанра вообще обычно раскрывается как реакция путешественника на новое, незнакомое. Однако позднейшее развитие жанра в путешествие по родной стране заменяет ценность новости, развлекательного экзотизма ценностью политического самопознания. Наконец, открытое Л. Стерном сентиментальное путешествие оборачивает взгляд с внешнего экзотизма на экзотизм собственной души путешественника, становится прежде всего путешествием-интроспекцией. Как видно сам этот жанр, изначально беллетристически-развлекательный, стал методом раскрытия индивидуальности для нее самой, то есть уже прагматически принадлежит креативистской парадигме с ее приматом индивидуальности. Однако «Путешествие» А.Н. Радищева, будучи путешествием по родной стране, то есть политическим самопознанием, а с другой стороны, детальной художественной интроспекцией, путешествием, отражающимся в «воображении уединенном», еще совмещает в себе классицистические и предромантические интенции. Причем, если предромантическая интенция к самоисследованию фундаментальнее, является несущей для классицистской политико-дидактической стратегии, то план выражения находится еще во власти стихии готового слова. Как отмечал А.П. Скафтымов, у А.Н. Радищева и портретные зарисовки, и психологические качества, и пейзажные описания – неконкретны, а типизированы, относятся к известным реестрам формул[83]. Это при подавляющем по отношению к описанию событий и мест объеме ассоциативных рассуждений, например о язычестве в «Бронницах». Или мотивированной чувственным впечатлением рефлексии (рыдания в «Клину»), сновидений (в «Спасской Полести»), читательских обсуждений (сцена чтения и обсуждения оды «Вольность» в главе «Тверь»), и читательских реакций (на трактат семинариста в «Подберезье»). Именно эти два момента: общая интроспективность повествующего субъекта, находящая свое

[83] *Скафтымов А. П.* О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов: Саратовское книжное изд-во, 1958. С. 86.

выражение в ряде привходящих рефлексивных жанров, а также сам диегетический мир путешествия, критико-публицистическая установка на предметность, – определили своеобразие метарефлексивной стратегии в «Путешествии». Равным образом, отсутствие этих моментов объясняет то, что МК в принадлежащих другой линии предромантизма «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина мы не находим. Прагматику метафикциональной рефлексии в «Путешествии» А.Н. Радищева можно выразить в формуле: истинность и естественность чувства повествующего субъекта в восприятии прежде всего самого себя, своего авторства, и затем языка и литературы позволяет провести справедливую критику политической действительности. Три момента составляют здесь предроматическую модальность АМК. Во-первых, программные фрагменты дискурса первичного нарратора и персонажей. Например, в «Подберезье» первичный нарратор проводит программу, которая рекурсивно характеризует сам текст «Путешествия», а локально – непосредственно предшествующую нарочито «неподобающую» реакцию самого первичного нарратора на трактат семинариста: «Нет, мой друг! Я пью и ем не для того только, чтоб быть живу, но для того, что в том нахожу немалое услаждение чувств […]. Я лучше ночь просижу с пригоженькою девочкою […]»[84]. На это дается общий МК: «весьма полезной бы был труд писателя, показавшего нам из прежних деяний шествие разума человеческого, когда сотрясший мглу предубеждений, он начал преследовать истину до выспренностей ее и когда, утомленный […] растлевать начинал паки свои силы, томиться и ниспускаться в туманы предрассудков и суеверия. Труд сего писателя бесполезен не будет»[85]. Здесь неклассическая нарочито погрешающая против моральных ценностей реакция нарратора обосновывается его авторской программой на истинное изображение души. Второй момент, в «Новгороде» в металепсисе первичный нарратор «силуэтно» обрисовывает пирушку в доме Карпа Дементьича, показывая и рефлексируя над возможностями через описание действительности проникнуть

[84] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Сочинения. М.: Художественная литература, 1988. С. 60.
[85] Там же. С. 61.

в ее суть: «Я тебе во удовольствие нарисую всю честную компанию […]. Если точных не спишу портретов, то доволен буду их силуэтами. Лаватер и по них учит узнавать, кто умен и кто глуп»[86]. При этом металепсис совершается в комичной модальности аукториального нарратора, явно почерпнутой из низовой прозы эпохи классицизма. Третий момент, рефлексия самого литературного языка, выраженная в считываемой по аналогии автореферентной программе, авторском кредо в «Слове Ломоносова»: «итак, слово есть изображение наших мыслей, посредством образования голоса чрез органы, на то устроенные», и далее «такое философическое рассуждение о слове вообще, на самом естестве телесного нашего сложения основанном…». На этом рассуждении первичный нарратор строит концепцию просвещения посредством языкового влияния: «Тако и Ломоносов, действуя на сограждан разнообразно, разнообразные отверзал общему уму стези на познании. Повлекши его за собою вослед, расплетая запутанный язык на велеречие и благогласие»[87]. Это только три момента аутентичные жанровой стратегии «Путешествия». Помимо них есть и моменты формальной рефлексии в духе комической аукториальной наррации, когда нарратор говорит, что «подтибрил рукопись» и таким образом подражает всему, чему придется[88]. Есть и прямые литературные отсылки: «Дон Кишот, конечно, нечто чудесное бы тут увидел»[89], или «слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером»[90]. Есть и непосредственно в строгом смысле АК как комментарий персонажа-автора к своему произведению в «Твери». Но об этом речь будет идти в третьей главе.

2.1.5 АМК в субпарадигме романтизма

Субпарадигма романтизма в художественной литературе предлагает иную, постриторическую систему отношений, чем в рефлективном традиционализме, и

[86] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 65.
[87] Там же. С. 186.
[88] Там же. С. 59.
[89] Там же. С. 171.
[90] Там же. С. 172.

потому классификация проявлений в нем эксплицитной метарефлексии имеет другую логическую структуру. В романтизме на первое место выходят эстетические ценности, связанные с новым пониманием художественного мышления, творческой индивидуальности, сущности вымысла. Во-первых, в этой субпарадигме произошло окончательное открытие эстетической природы искусства. Следовательно искусство перестало означать умение, но стало осмысляться как результат работы воображения гениальной творческой личности. Воображение – это синтетическая способность разума, она принадлежит чувственному, но совершается спонтанным «действием рассудка на чувственность»[91]. Спонтанность осмысляется романтиками как интуитивность, стихийность, трактуется как выход за пределы рационального в смысле исчисляемого и классифицируемого к туманным областям «человеческой природы, тела, фантазии, желания, чувства»[92], то есть к знанию и опыту, превышающему современные этой субпарадигме научно-дисциплинарные их эквиваленты. Креативная компетенция автора осмысляется в духе спекулятивного идеализма как способность к творению «идеального мира вымысла»[93], гетерокосмоса по его собственным законам. При этом творимый с помощью вымысла мир, в зависимости от той или иной трактовки фантазии[94], либо обусловлен природой как материалом, либо сверхприроден, принадлежит высшей действительности искусства. Во-вторых, гениальная личность – это

[91] *Катречко С. Л.* Как возможно творческое воображение // Катречко С. Л. Воображение в свете философских рефлексий. М.: Фонд «ЦГИ», 2015. С. 11. См.: И. Кант «О способности воображения. Подготовительные материалы к «Критике чистого разума»: «воображение есть способность a priori определять чувственность, и его синтез созерцаний сообразно категориям должен быть трансцендентальным синтезом способности воображения; это есть действие рассудка на чувственность…». (*Кант И.* Воображение в свете философских рефлексий. М.: Фонд «ЦГИ», 2015. С. 100–101).

[92] *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М.: Весь мир, 2008. С. 316.

[93] *Махов А. Е.* Воображение // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 142.

[94] В статье Е. В. Халтрин-Халтурина указывает, что английскими романтиками различалась фантазия и воображение: «В отличие от фантазии, воображение не уносит поэта в мир иллюзий, а приближает к нему живой мир». (*Халтрин-Халтурина Е. В.* От романтических «Вспышек воображения» к модернистским «Эпифаниям»: преемственная связь // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. № 7 (69). С. 28).

индивидуальность в высшей степени[95], субъективность, воплощающая собой идеал «культуры уединенного сознания»[96]. Воображение такой индивидуальности не может руководствоваться рамками нормативной жанровой системы, скорее она сама призвана творить жанровые нормы. Отсюда отход от риторического принципа готового слова к подразумеваемой самой способностью воображения улавливаемой индивидом универсальной связи вещей, нашедшей свою метафору в музыке: музыка как всеобщая связь вещей[97], – то есть к тому, что мы могли бы назвать «метафизической риторикой». В поэтическом аспекте таким образом была осуществлена замена нормативных правил индивидуальным стилем. Наконец, так как открытие индивидуальности травматично и трагично, оно отразилось на ключевых коллизиях литературного романтизма, инициируемых радикальной отъединенностью романтического героя от общества. Отсюда эстетические ценности и соответствующие им модальности, доминирующие в романтической литературе: возвышенное, трагизм, драматизм, ирония. Романтическая ирония – это самосознание спекулятивного, произвольного аспекта в воображении и вымысле. И в этом смысле оно является, по Н.И. Жинкину, снятым возвышенным как указанием не на недостаточность выражения, а на недостаточность формы[98]. Следовательно, ирония в полной мере открыта только романтиками. Хоть жанры не играют ключевую роль, но жанровые формы не исчезают: на первый план в поэзии выходит элегия, баллада и поэма, в прозе – роман, особенно такие его специфические формы, как «вечера» и «ночи», наконец, все еще актуален жанр

[95] В. В. Виноградов в работе «Проблема образа автора в художественной литературе» пишет: «Между тем в поэтике и стилистике романтизма, а отчасти и предромантизма единственный образ автора как субъективная норма или идеал художника густо окрашивает своими отсветами весь изображаемый мир, в том числе и мир воспроизводимых персонажей» (*Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 151).

[96] *Тюпа В.И.* Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой международной конференции (Москва, 5–7 марта 2003). М.: РГГУ, 2003. С. 25).

[97] А. Н. Махов в своем исследовании: «Любой по-настоящему значительный поступок или мысль созвучны законам музыкальной, а следовательно, и универсальной гармонии» (*Махов А. Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. С. 156–157.

[98] *Жинкин Н. И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма. Сборник статей / под ред. А. Г. Цирeса. М.: ГАХН, 1927. С. 37.

повести. Романизированными жанрами осваиваются и включаются такие философские, исторические и риторические жанры, как исповедь, инвектива, биография. Романтизм – это трагико-иронический творческий индивидуализм. В нем ключевой эстетической оппозицией является возвышенное/ироничное при ключевой оппозиции в понимания связи фантазии и действительности, то есть с одной стороны природной составляющей гетерокосмоса, а с другой творческой власти над ним художника, измеряемой силой его таланта.

Поэтому мы можем говорить о следующих аутентичных романтизму мотивировках метарефлексии.

1. О романтическом трагизме гетерокосмического оформления возвышенного, которое проявляется в содержательном конфликте несоответствия творческого героя миропорядку. В нем есть две разновидности. А) Ситуация, когда внутренний мир героя или внешние ему обстоятельства принадлежат возвышенному, как вдохновение, страсть, рок судьбы, – и где фантазия миметична, опирается на действительность. Такому типу мотивировок принадлежат повести «Живописец» (1833) Н.А. Полевого и «Именины» (1835) Н.Ф. Павлова. В них главные герои музыкант и живописец высказывают резонёрские и коррелирующие с программой произведения мысли о творчестве и одновременно их комментарии относятся к или мотивируются событиями сюжета.

Б) Второй тип этой же конфигурации представляет схему, в которой герой сталкивается с фантастическим проявлением возвышенного и сверхъестественного, или где трагедия связана со сверхъестественным качеством самого героя. Этот вариант относится к свойственному романтизму фантастическому гротеску, то есть демонстрации безграничного, не скованного природой полета воображения. Так, например, происходит в новелле Третьего вечера в «Двойнике» (1828) А. Погорельского, где герой влюбляется в фантастическую куклу, или в мистической новелле В.Ф. Одоевского «Орлахская крестьянка» (1842). Однако все эти моменты фантастического введения возвышенного в романтических повестях обязательно снимаются последующей

иронической рефлексией. Так что этот момент в русском романтизме не самостоятелен, и отчасти относится к пункту 2.

2. Вторая конфигурация гетерокосмического оформления возвышенного связана с разными видами его иронического снятия, то есть с романтической негацией возвышенного. Здесь также можно выделить два вида.

В) одним из ключевых приемов этого снятия является вербализация клишированности развивающегося в сюжете конфликта. Например, в «Живописце» проводником иронии является точка зрения первичного нарратора, желающего видеть в Аркадии романтического художника. В «Романе в двух письмах» (1831) О.М. Сомова, это снятие реализуется в прямом введении цитат, как то из «Евгения Онегина» с указанием страниц при описании сельского бала, или в упоминании имен, Байрона, Мельмота и т.д.

Г) Еще одной разновидностью иронии, но уже при реализации надприродной модальности фантазии, является композиционный момент объяснения фантастического как формы предрассудка, как это происходит в «Вечерах» А. Погорельского или, особенно явно в краткой форме новеллы у Н.А. Мельгунова в «Кто же он?» (1831), где первичный нарратор или, скорее, его внетекстовый эквивалент, фиктивный автор в постскриптуме обращается к читателю и последовательно объясняет мистические моменты сюжета. Вышеперечисленное в пункте 2 – вербализованные композиционные проявления иронического в рефлексии фиктивных субъектов. Имплицитные формы иронического снятия реализуются в фантастическом гротеске, как например в «Пестрых сказках» (1833) В.Ф. Одоевского, где фантазия доводится до комической невероятности, и сама себя изобличает. Или же в произведениях, где тематизируется в комическом духе способность автора к разнузданному воображению, как это происходит в романе А.Ф. Вельтмана «Странник» (1832). В нем само путешествие фантазийно, мнимо и тематизация его мнимости составляет главный план произведения.

3. На вышеприведенную парадигму накладывается перпендикулярная ей тенденция к самораскрытию творческой индивидуальности, проявляющаяся в

параллелизме автора/героя. Она может осуществляться при двух архитектонических особенностях произведения:

А) При введении персонажа-автора в повествования наряду с героем. Например, посредством автобиографичности героя, как то происходит в не относящемся к романтизму, но имеющем романтическую мотивировку метарефлексии романе «Герой нашего времени» (1840) М.Ю. Лермонтова. В нем для оттенения очевидной связи характера Печорина с известным читателю образом конкретного автора вводится первичный нарратор, характеризуемый как писатель. Раскрытие индивидуальности авторского сознания проявляется в повсеместной демонстрация первичным нарратором и героем литературной эрудиции, в цитатах, в приведении списка имен, например в «Блаженстве безумия» (1833) Н.А. Полевого, отчасти у аукториального нарратора повестей «Испытание» (1830) и «Страшное гадание» (1831) А.А. Бестужева-Марлинского.

Б) Другим вариантом проявления этого отношения является введение творческого героя, творческого сюжета, тематизации творчества, обсуждения проблем творчества. Или в открытой экспликации нарратора от первого лица как автора, в передаче ему авторских полномочий: «Странник» А.Ф. Вельтмана, «Живописец» Н.А. Полевого, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и т.д.

4. Отдельно следует остановиться на модификации жанровой формы конкретным автором. Можно выделить два вида таких модификаций.

А) Когда она достигается посредством изобретения формы или совмещения в жанровой форме многих жанров по принципу ансамбля. Ярким примером здесь является форма «вечеров», ряда новелл, обрамленных диалогом действующих лиц. Так, например, у В.Ф. Одоевского в «Русских ночах» (1844) эта форма отражает универсальную эрудицию автора, позволяет тематизировать музыкальное созвучие всех предметов бытия, а на другом уровне прийти к отражению всех сторон гениальной личности автора. «Двойник» А. Погорельского же посвящен исследованию романтической фантазии. Причем произведение дает сложное двойное ироническое снятие, сначала фантастики вставных рассказах посредством рационального объяснении первичным нарратором и его двойником

реально возможных причин мистического и невероятного, затем в самом сюжете рамочной истории, где само явление двойника – фантастично.

Таковы аутентичные романтизму мотивировки метафикциональной рефлексии: 1, оформление авторской фантазией явлений возвышенного, 2. Снятие возвышенного в иронии посредством вербализации истоков и принципов фантазии, 3. Формальная и содержательная реализация гениальной индивидуальности. Все эти три глубинные мотивировки взаимосвязаны, и предполагают каждая свой тип АМК.

Мы видим три главные конфигурации этих мотивировок обеспечивающих АМК.

1. Конфликт героя-творца или пишущего героя и действительности, при параллелизме имплицитного автора и героя. Так происходит в повести Н.А. Полевого «Живописец», где пишущий от первого лица первичный нарратор симпатизирует герою его повествования Аркадию, который, в свою очередь, является художником. Нарратор обладает богатой культурной эрудицией и в его дискурсе содержится метарефлексивный план, который имеет тенденцию переходить в метафикциональную рефлексию в форме обобщения, но в постпозиции комментария. Так, закончив описание мастерской Аркадия, дав в ходе него эстетическую оценку, нарратор переходит к комментарию «вымышленности» не самого повествования или диегетического мира этого повествования, а «позы», которую он усмотрел в антураже мастерской. Комментарий выдержан в тоне обобщения, обращенного к также к читателю: «Кто из нас не бывал молод; следовательно, кто не читывал романов, кто сам не бывал героем романа!»[99]. Далее там же: «Идя от Аркадия и соображая все виденное и слышанное мною, мне казалось, что я начал читать Гофманова «Кота Мура». Мне подумалось даже, что без знакомства с Аркадием в романе жизни моей недоставало бы весьма любопытной главы под названием «Идеал

[99] *Полевой Н. А*. Живописец // Полевой Н. А. Избранные произведения и письма. Л.: Художественная литература, 1986. С. 179.

художника»»[100]. Здесь отчетливо виден метаязыковой уровень его рефлексии, который предполагает автореферентность этого фрагмента дискурса ко всему произведению при направленности речи на предыдущее по тексту описание. Это яркий пример общего МК нарратора. Но его нельзя было бы ассоциировать с АК, если бы не общая тема повести: творчество и действительность. Отсюда и двойственность: сперва первичный нарратор рефлексирует над образом художника, строит предположения, которые выдержаны в духе вышеуказанного комментария. Затем происходит раскрытие истинного характера Аркадия в разговоре с нарратором. После этого перелома характер рефлексии меняется, она посвящена темам: а) сущности таланта художника в биографии, рассказанной Аркадием: «Точно ли в душе моей есть какой-нибудь огонь – небесный, или… почему я знаю какой», и далее, «что-нибудь […], отчего на мозгу человеческом рисуются очерки, каких никому другому не вздумать» [101]; б) Воспитания романтического художника: «но не говорите юноше, что под розовыми щеками девушки скрыты костяные челюсти, что […] голубой цвет неба, и краски лугов и полей – простой оптический обман»; в) быта художника, как в общем МК. Таким образом не только ввиду автореферентности, но также и ввиду темы содержащийся в рефлексии нарратора МК должен интерпретироваться как АМК.

2. *Конфликт материала и оформляющего его творца, который является перволичным нарратором*. Яркий пример этому дает роман А.Ф. Вельтмана «Странник». Здесь основной конфликт заявлен в начале, нарратор, характеризующий себя же как автора, собирается путешествовать мысленно, для этого «нужны решительность и воображение» [102]. Путешествие без опыта путешествия – это испытание для авторского воображения. Поэтому в произведении есть план условия воображения, карта и воспоминания: «Локтем закрыли вы Подолию. Сгоните муху!.. вот Тульчин. Отсюда мы поедем в места знакомые, где провели крылатое время жизни» [103]. Суть этого фрагмента не в

[100] *Полевой Н. А*. Указ. соч. С. 179-180.
[101] Там же. С. 194.
[102] *Вельтман А. Ф.* Странник. М.: Наука, 1978. С. 9.
[103] Там же. С. 10.

автобиографичности (А.Ф. Вельтман действительно служил в Бессарабии), сколько одновременно в указании на условность, точку на карте, и на личный опыт, как на источники творческого воображения. При этом уже в предисловии, которое по-стерниански поставлено шестой главой дается кредо автора – автономность воображения: «я путешествую не для того, чтобы вы читали мое путешествие» и «… я буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла некоторых случайных выражений, которые на пути моем встретятся, как необъяснимые метеоры моего блуждающего воображения» [104] . Путешествие героя дублируется развитием воображения. Воображение является героем повествования, и его сюжет – это метаповествование, то есть вид метарефлексии. Метарефлексия в «Страннике» метафикциональна, вымысел обнажается в сюжете о вымысле, во-первых, через обстоятельства диегетического мира, то есть ситуацию сочинения перед картой. Во-вторых, через автобиографичность и обозначение литературных источников, обнажение интертекстуальной связи: «Пора вставать мой милый Александр, десятый час! – Нет, подожду, жаль оставить постелю и книгу… – Что это за книга? – Путешествие Анахарсиса. Сочинитель аббат Бартелеми также ездил по картам и книгам, объехал всю Грецию и посетил глубокую древность»[105]. В третьих, через обращение к традиционным формам взаимодействия с читателем, то есть нарратор прибегает к рефлексивному металепсису: «Здесь не худо предупредить читателя, чтоб он не требовал от меня чистого, звучного слова», и далее следует невозможная цитата сразу из Аристотеля, Дионисия Геликарнасского, Квинтиллиана, Цицерона «и пр»: «как неприятно видеть почтенного Автора, который унижается, стараясь сделаться писателем звучным…»[106]. Наконец, среди этих гибридных форм есть чистый общий АМК. Так во фрагменте, где автор хочет привести «кое-что о наездниках турецких, о необходимости иметь во время войны […] добрую лошадь…», он говорит: «В руках писателя все слова, все идеи,

[104] *Вельтман А. Ф.* Указ соч. С. 10.
[105] Там же. С. 14.
[106] Там же. С. 14.

все умствования подобны разноцветным камушкам калейдоскопа»[107]. И далее, комментарий вообще к цели произведения, продолжающий романтическое кредо автора: «всякому хочется знать причину, для чего я пишу все это? – Законная причина: моя воля; а побочная объясниться со временем»[108]. Нарратор здесь и характеризует себя как автор, и имеет черты эксплицитного автора, содержит в себе романтическое авторское сознание творца гетерокосмоса. А материал истории, путешествие по карте, здесь взят для чистой пробы творческих сил.

3. Конфликт литературной формы и имплицитного тексту автора, выражающийся во введении метарефлексивного плана. Романтик не может смириться с ограничением, которого требует жанр, он желает довести пластичность жанра до предела, чтобы в нем отразилась универсальность как один из самых ценных аспектов его гениальной личности. Но архитектоника повествовательных жанров предполагает своим центром героя, а романтический автор чувствует, что он превышает литературную геройность, поэтому он прибегает к ансамблевым формам, ярчайшей из которых в русской романтической прозе стали «вечера». Образцом жанра вечеров являются «Русские ночи» В.Ф. Одоевского. В этом произведении субъектом «Введения» дается философское значение этого жанра в свете романтического сознания. Так для субъекта «Введения» глобальная история земли, предметов и народов дополняется иной историей, открывающейся во внутреннем мире субъективного воображения. Но субъект должен быть в «естественном, т.е. вдохновенном состоянии», тогда он достигнет знания «вернейшего, нежели в пыльных хартиях всего мира», потому что многое в мире не достигает полного развития, оставаясь в потенции, которое осуществляется лишь в поэзии: «умирая в истории, оно воскресает в поэзии». Поэзия – это мир, где символы живут «жизнью безграничною, в бесконечном царстве поэта»[109]. Исходя из этого избирается форма: «автор почитал возможным существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения, проявляющегося

[107] *Вельтман А. Ф.* Указ соч. С. 17.
[108] Там же. С. 18.
[109] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 8.

разнообразно в историко-символических лицах». В цитированном – романтическая универсальность. Романтическая же метафизическая риторика – в далее приводимом принципе созвучия, где «целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого»[110]. Эта программа дублируется в рукописи умерших друзей Фауста, резонера и главного персонажа рамочной истории, которую он читает другим персонажам рамочной истории, Вячеславу, Виктору и Ростиславу. В этой рукописи в ее начальной дискурсивной части проводится мысль, которая затем иллюстрируется фантастикой вставных рассказов: «на всякую, самую безумную мысль, взятую из дома сумасшедших, можно отыскать равносильную, ежедневно обращающуюся в свете» и далее: «Состояние сумасшедшего не имеет ли сходства с состоянием поэта…». «В них все понятия, все чувства собираются в один фокус; у них частная сила одной какой-нибудь мысли втягивает в себя все сродственное этой мысли из всего мира»[111]. Здесь идея универсальности символа, который способно родить воображение поэта, но также, в отношении к последующему – программа к фантастическому во вставных историях. Например, в записке под заглавием «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» описывается фантастическая встреча библиофила XIX века с живым графиком Пиранези или с безумцем, который выдает его за себя. В комментариях, которые дают персонажи рамочной истории, они приходят к тому, что мысль Пиранези, его циклопические рисунки и фантастическая задумка «срыть Монблан» есть тоска о «бесполезном». Высказываемый Фаустом термин «бесполезное» ведет его к мысли о поэзии, которая «в мире психологическом – один из элементов, без которых древо жизни должно было бы исчезнуть»[112]. Это, в сущности, продолжение программы, но имеющее в данном случае форму общего МК к конкретной истории. Из-за того, что философская ирония является ключевой ценностью в архитектонике произведения, вставные новеллы в нем одновременно иллюстрации и

[110] *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. С. 8.
[111] Там же. С. 25.
[112] Там же. С. 35.

комментируемое. Это ключевая, репрезентирующая данную романтическую стратегию, особенность метарефлексии в «Русских ночах».

Таким образом субпарадигма романтизма открывает в художественном такие ценности, которые для своего воплощения требуют вербализации: автор и читатель поглощены неэмпирической истиной, которую предлагает искусство, но ее надо конкретно установить, проговорить, а не изобразить. АМК – это необходимый компонент выявления этой истины, которая никаким иным способом не доступна.

2.1.6. АМК в субпарадигме постромантизма

Перейдем к субпарадигме постромантизма в контексте историко-поэтического периода реализма. Эта субпарадигма характеризуется переходом от центрированности на фантазии и рефлексии в ней спекулятивных законов гетерокосмоса, к выявлению безграничного разнообразия реальной, вещной действительности. Следовательно, к такой модальности мимесиса, при которой сам акт подражания находится в тени, то есть к максимальному сокрытию эстетической дистанции и транзитивности художественной медиации.

Ключевым моментом в классицистической прозе была тематизация художественности как умения, в романтизме ключевую роль играла тематизация вымысла. Реализм – это искусство преодоленной художественности и вымысла, снятого действительностью. Глобальные причины этой метаморфозы следующие. А) рождение понятия культуры как опредмеченной духовной деятельности, а не как «выразительного символа сакральных сфер мироздания»[113], и определение литературы и других искусств как части культуры. Соответственно, автору не требуется обозначать условия восприятия, в литературе нет нужды обозначать литературность произведения, уточнять его статус и функционирование. Б) Параллельное рождение и развитие эпистемического идеала эмпиризма, образцом

[113] *Созина Е. К.* Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. С. 22.

которого стали естественные науки, и изменение отношения к когнитивным практикам наблюдения: рождение умного глаза: «человек видит то, что знает его глаз – это умный, сформированный культурной памятью орган восприятия»[114]. В) На пересечении этих причин естественное определение литературы в ее прагматике как изучение человека на этих новых основаниях, его социально-культурная и психологическая анатомия. Соответственно эпистемологическому примату действительности над умозрением поэтическое сознание реализма характеризуется ценностным «монизмом»[115], то есть отказом от априорного субстанциального различия носителей и реализаций ценностей, а рассмотрение их как того или иного варианта развития событий. Отсюда, во-первых, общее изменение в архитектонической модели: отказ от композиционных и сюжетных схем[116], (даже от метафизической, выявляемой самим автором «риторики») и любого рода клише; а также вероятностная каузальность[117] диегетического мира, метонимически-синекдохический поворот в описании, то есть богатство внефабульных[118], непрямо относящихся к развитию действия деталей. Во-вторых, увлеченность неисчерпаемостью пластических возможностей такого модуса мимесиса при таком ценностном сознании и в таком эпистемическом контексте. Из чего выходит коррелирующий с отказом от клише и схем, отказ от «аффектации мотивов сочиненности, вымышленности, недостоверности»[119], постулирование «власти материала над писателем»[120], а не наоборот. При этом дифференциация литературной критики и художественной литературы отдала

[114] *Созина Е. К.* Указ. соч. С. 27.
[115] «Реализм исходил из монистически понимаемой действительности – единого источника возвышенного и низкого, прекрасного и безобразного» (*Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. С. 30).
[116] *Гачев Г. А.* Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М.: Издательство АН СССР, 1962. С. 255.
[117] *Созина Е. К.* Указ. соч. С. 33.
[118] «В «Войне и мире», наряду с деталями, фабульно прикрепленными, существуют и свободные детали» (*Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. С. 23).
[119] *Анцыферова О. Ю*. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения // Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия в творчестве Генри Джеймса. Иваново: Ивановский государственный университет, 2004. С. 74.
[120] *Гачев Г. А.* Указ. соч. С. 255.

литературно-полемическую функцию примечаний и внутритекстовых комментариев на откуп первой, оставив «авторскому» голосу тематизирование, чаще не автореферентного характера, обусловленное предметами, затронутыми историей, а впоследствии и «автодиегетические» рассуждения нарратора[121].

Из перечисленных моментов видно, что своеобразие АМК в прозе реализма не должно касаться его сущностных моментов, которые как раз заключается в том, чтобы скрыть автора и его творческую активность. Ключевая оппозиция для реализма – содержательная, между изображенным и его же бытийным, как это бытие изображено, смыслом: обусловленной фактуальностью диегетического мира целью его существования, которая в идеале должна осуществиться. То есть эта оппозиция нейтральна к актуализации эстетической дистанции. Реализм представляет собой эпоху, в которой гармоничное соотношение выражения и выражаемого – правило, а главная художественная проблема заключена в этическом исследовании выражаемого. И поэтому метарефлективные моменты распределяются по его периферийным явлениям. Этих периферий две.

С одной стороны, действуют классические сюжетные мотивировки метафикциональной рефлексии при сюжетах творчества и письма, когда метарефлексия происходит естественно, сообразно с логикой диегетического мира или мира экстрадиегетического нарратора, редактора. Но только а) при сюжетах творчества или вымысла и письма при одновременном их комическом преломлении: иронической, сатирико-комической или пародийной художественных модальностях, как, например, в «Лаврах и Терниях» (1888) Д.В. Аверкиева, или в «Истории одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина. Или б) при перволичном повествовании пишущего, который является носителем комического или иронического сознания. При других ценностных и нарративных конфигурациях сюжета творчества метарефлексия отсутствует или выносится в «автокритику», в отдельную критическую статью автора, чему ярким примером служит роман «Обрыв» (1869) И.А. Гончарова и его статья «Лучше поздно, чем никогда» (1879).

[121] *Созина Е. К.* Указ соч. С. 90.

Так размышления Райского о написании романа как будто включают в себя метаязыковой пласт и относятся к его собственному творчеству: «роман», «однако какая широкая картина тишины и сна! […] Широкая рама для романа! Только что я вставлю в эту раму?»[122], «Да, из них выйдет роман, – думал он, – роман, пожалуй, верный, но вялый, мелкий…»[123], «Это прелесть – сказал он, – Это целая драма! И сейчас в голове у него быстро возник очерк народной драмы»[124], или «Нет, – сказал он, – нужно еще одно, я не упомянул: это… талант»[125]. Однако все эти моменты, во-первых, не являются комментариями, так как не направлены к фрагменту текста, как было бы, если бы роман Райского был введен в диегетический мир как текст в тексте, во-вторых, не автореферентны роману «Обрыв», так как вторичны для ценностной структуры романа: Райский – типаж неопределившегося человека, его «художественные» мечтания образуют мотив самообмана, а не творчества.

Другой сущностный для реализма момент здесь проявляется в том, что автокритика И.А. Гончарова, «Лучше поздно, чем никогда» выросла из предисловия к «Обрыву», где автор признается: «увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) своею способностью рисовать», и далее: «Белинский справедливо придавал огромное значение художественному инстинкту»[126]. Здесь видно, что критика произведения и эстетическая его оценка делегируется группе профессионалов, на чье авторитетное мнение автор реалист охотно опирается. Поэтому критический слой у И.А. Гончарова выпадает, как и не случается совмещения романа внутри романа, что нарушило бы живописность. Таким образом «Обрыв» И.А. Гончарова – образец реалистического снятия существеннейшей для романтизма мотивировки метарефлексии: активно мыслящего через художественную форму авторского сознания; и тем самым

[122] *Гончаров И. А.* Обрыв // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т.7.СПб: Наука, 2004. С. 184.
[123] Там же. С. 184.
[124] Там же. С. 240.
[125] Там же. С. 39.
[126] *Гончаров И. А.* Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 64–133.

образец реалистического подхода к проблеме сюжета о письме. То же, но в произведении комически сниженной модальности, в «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859) Ф.М. Достоевского происходит с «писательством» Фомы Опискина. Его литературность пародийна, но сама эта линия побочна, не касается смысла произведения, которое строится на художественном оформлении жизненного явления доверия к молве, к стереотипу.

Первый момент реалистической мотивировки метафикциональной рефлексии требует, чтобы в произведении присутствовали три компонента сразу: и сюжет письма, и творческий акт, и чтобы осуществлялась комическая, сатирическая или пародийная модальность художественного завершения. Творчество и письмо должны тематизироваться на письме в самом его акте, и даже не привходящим извне автором, это разрушило бы иллюзию, и не являлось реалистическим ходом. В этом плане реализм прилагает к этой универсальной мотивировке метарефлексии более строгие критерии пластической выраженности метарефлексии в диегетическом мире, которая в полной мере реализуется в рекурсивных структурах метаромана XX века. Однако в субпарадигме постромантизма этот момент является побочным, не сущностным и, в строгом смысле, нереалистическим. Так, например, первая половина образцового по трем вышеприведенным критериям произведения – «Записок из подполья» (1864) Ф.М. Достоевского – кажется идеальным реалистическим примером метафикциональной рефлексии перволичного нарратора. Но на деле она оказывается реалистической транспозицией романтического конфликта гения, его воображения и формы выражения, при которой воображение, гений и форма даны синекдохическо-метонимически: через необязательные элементы, то есть реалистически. Во-первых, необязательно само самовыражение: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить насчет деятелей […] Но, господа, кто же может своими же болезнями тщеславиться, да еще ими форсить? Впрочем, что ж я? – все это делают […], а я, пожалуй, больше всех». И далее: «Эх,

нагородил-то, а что объяснил?..»[127]. Во-вторых, сама личность паталогическая, то есть происходит самохарактеризация сознания романтического по уединенности и по творческому его проявлению, но объясненного реалистически. Например, желчность объясняется, хоть и иронически, болезнью печени: «Я человек больной… Я злой человек». «Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни»[128]. В-третьих, ирония переходит от формы выражения к содержательным формам сознания: «Но ведь это оттого, что я сам себя не уважаю. Разве сознающий человек может сколько-нибудь себя уважать»[129].

Однако здесь в метарефлексивных комментариях первичного нарратора проводится и линия реалистической контекстуализации собственного сознания. Во-первых, дается прямая во второй части само-объективация романтического в герое, в парантезах самохарактеризации: «Я вполне был уверен (чутье-то действительности, несмотря на весь романтизм!), что все они просто лопнут со смеха»[130], или выше, в начале первой главы второй части перед пародийно литературно-критическим рассуждением о русских романтиках: «вот я же сам смеюсь над моею нетерпимостью и брезгливостью, сам себя в романтизме упрекаю»[131]. Во-вторых, в дискурсивной тематизации отстоявшегося и отрефлектированного литературной культурой к 60-м годам XIX века приема «типизации». Об этом говорит и автор в предисловии: «И автор записок и самые «Записки, разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе». «Это – один из представителей еще доживающего поколения»[132]. А также сам подпольный человек: «Предупрежу, что мой приятель – лицо собирательное, и потому только его одного винить как-то трудно»[133]. Есть, наконец, момент чистого авторского проприо-МК, как рефлексия выписанных

[127] *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866. СПб.: Наука, 2016. Т. 5. С. 115.
[128] Там же. С. 111.
[129] Там же. С. 120.
[130] Там же. С. 144.
[131] Там же. С. 140.
[132] Там же. С. 111.
[133] Там же. С. 124.

читательских реплик в имитируемом подпольным человеком диалоге с читателем: «Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил»[134]. Но все эти моменты в плане мотивировки, обусловленной художественной стратегией, побочны.

Напротив, чистейший пример чисто реалистической мотивировки метарефлексии дает сатирико-комическая беллетристика. Например, повесть Д.В. Аверкиева «Лавры и тернии» (1888), посвященная описанию литературного быта журнальных писателей последней трети XIX века, и выдержанная в комико-сатирическом тоне. В ней главный герой случайный беллетрист Александр Яковлевич Никаноров не имеет таланта, его коллеги по редакции проучивают его посредством шутки с подставными письмами поклонниц, что по сюжету обнажает действительные цели его писательства. Среди его коллег есть некий Андрей Иванович, старый сотрудник редакции, который высказывает мысли, созвучные тому, что мы можем интерпретировать как идею имплицитного автора о литературе вообще, и следовательно, эти мысли относятся и к самой повести. Так, этот резонер говорит: я «основываю свое мнение на многолетнем наблюдении над литературной братией». «Я нахожу, что то, что зовется самолюбием, у настоящих талантов следовало бы именовать скорее гордостью, и не простою, а так сказать гордостью сознания. Попробуйте-ка в лицо литературному богатырю сказать, что он написал прекрасное произведение, или что у него большой, даже огромный талант, – он на вас только свысока взглянет»[135]. И далее, после эксперимента в «Эпилоге», Андрей Иванович говорит: «мы-с над ним учинили нечто вроде вивисекции». Этот «опыт о вивисекции» в тексте проявляется в сатирическом изобличении неспособности героя освоить реалистические методы творчества а) типизации действительности: «Укорив Петербург в подражательности, он следом выругал его за то, что в нем нет, как за границей, на улицах чистильщиков сапог»; б) неумелую работу с адекватным изображаемому стилем, правда, пародируемую нарратором, а не являемую как текст в тексте: «был вынужден поплевать (что делать? Как ни горько употреблять подобные слова, но надо быть верным

[134] *Достоевский Ф. М.* Указ соч. С. 136.
[135] *Аверкиев Д. В.* Лавры и тернии // Аверкиев Д. В. Повести из современного быта Д. В. Аверкиева. В 3 т. Т. 2. СПб.: Типография брат. Пантелеевых, 1898. С. 154.

действительности) себе на руки, чтобы смыть с них грязь»[136]; в) нехватку словарного запаса: «Что такое «вавакает»? – спросил Александр Яковлевич. – Кричит по перепелиному… Как? Признаюсь, это даже удивляет меня… При вашем образовании, помилуйте!.. Как, разве вы не помните? А у Некрасова-то: «перепел вавакал»[137]. Наконец, Андрей Иванович произносит программу о творчестве и критике, их соотношении: «в произведении исписавшегося гения нет ничего, что требовалось бы еще открыть критике – не бойтесь, не моей и не вашей, а критике в научном смысле слова»[138].

Только в совокупности эти аспекты произведения: сюжет о творчестве, сатирико-комический модус эстетического завершения, вид наррации, позволяют сказать, что дискурсивные обобщения резонера Андрея Ивановича могут быть интерпретированы как комментарий к творчеству вообще. Напротив, побочные, при парантезах АМК, как в «б» выше, не сущностны для реализма. Они у Д. Аверкиева такие же, как в классицизме.

Второй разновидностью реалистической мотивировки метафикциональной рефлексии служит рефлексия экстрадиегетических фиктивных субъектов издателя и писателя при пародии жанра, в котором пишется или к которому апеллирует произведение. Яркий пример этой мотивировки дает «История одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь способ вторжения дискурса фиктивного издателя в примечаниях, а также их документальная тональность, идентичны уже встреченным нами при анализе «Ваньки Каина» М. Комарова. Но они существенно модифицированы авторской интенцией к сатирическому высмеиванию действительности, и, соответственно, пародией документальности, которая становится возможной только при определенном понимании историчности пародируемого жанра, здесь – летописи. Историчность была открыта в эпоху романтизма, в готическом и историческом романах. В «Истории одного города» она уже включена в рефлексию. Из-за несовпадения актуальной направленности сатиры с подчеркиваемой и выпячиваемой в пародии

[136] *Аверкиев Д. В.* Указ. соч. С. 189.
[137] Там же. С. 207.
[138] Там же. С. 244.

обращенностью обуславливаемого жанром повествования к прошлому, происходит комическое несовпадение слоев произведения. Дискурс экстрадиегетического фиктивного субъекта, издателя, выполняет функцию обнажения несовпадения. Он, с одной стороны, принадлежит человеку современности, с другой, принадлежит историку, причем воспринимающему летопись якобы всерьез. При этом издатель ведет себя по-разному в примечаниях и в отступлениях в тексте. Так, в подстраничных примечаниях, согласно с определенным авторским пониманием примечаний даются документальные корректировки, фиктум- и фикцио-метафикционального свойства: то есть как к референции определенного фрагмента, так и к выбору речевых средств, посредством которого он осуществлен. Они разделяются на типы по функции. В некоторых проводится и тем самым пародируется тот или иной метод комментария, его прямая художественная функция – сделать сатиру более выпуклой или явной, а косвенная (прямая для введенного в текст жанра комментария) уточнить место текста. Так происходит, например, в следующем примечании, где пародируется историко-культурный комментарий к образу мысли летописца, то есть фиктум-МК к факту мышления экстрадиегетического летописца: «Ныне доказано, что тела всех вообще начальников подчиняются тем же физиологическим законам, как и всякое другое человеческое тело, но не следует забывать, что в 1762 году наука была в младенчестве» [139] . Или исторический комментарий: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было, а просто взыскивались деньги, сколько с кого надлежит. Не было, следовательно, и критического анализа. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость…»[140]. Другой тип комментария – издательский. Он направлен на историю самого текста летописи и выполняет функцию экспликации композиции произведения, то есть это фикцио-МК: «По «Краткой описи» значится под №8. Издатель нашел возможным не придерживаться строгого хронологического порядка при ознакомлении публики с содержанием «Летописца». Сверх того, он

[139] *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1969. С. 286.
[140] Там же. С. 283.

счел за лучшее представить здесь биографии только замечательнейших градоначальников, так как правители не столь замечательные достаточно характеризуются предшествующею настоящему очерку «Краткой описью»»[141]. Во внутритекстовых отступлениях издатель ведет себя по-другому. Так как примечания в архитектонике произведения реализуют ценность пародийную и сатирическую мнимой достоверности, то более серьезное по тональности размышление о фантастичности и вымысле вербализуется во внутритекстовых МК издателя. То есть там, где обнажение эстетической дистанции будет смягчено игровой ситуацией авторского вторжения: «Очень может статься, что многое из рассказанного выше покажется читателю чересчур фантастическим […]. Понимая всю важность этих вопросов, издатель настоящей летописи считает возможным ответить на них нижеследующее: история города Глупова прежде всего представляет собой мир чудес, отвергать который можно лишь тогда, когда отвергается существование чудес вообще» [142] . Дале идет откровенное сопоставление «летописи» со сказкой и размышление о народной фантазии. Такой комментарий, будь он вынесен в подстрочное примечание, нарушил бы всю систему «библиографического аппарата». Реалистичность и примечаний, и вторжений издателя – в самой подразумеваемой за фиктивной фигурой издателя экстрадиегетической ситуации публикации, а также в актуальности публикуемого, которая вкупе с актуализацией в произведении комической эстетической ценности, придает всему произведению характер имитации беллетристической журналистской инициативы. Ни одна в отдельности, а только эти все качества вместе позволяют поставить «Историю одного города» в один ряд с «Лаврами и терниями» Д. Аверкиева по критерию сущностно реалистической мотивировки АМК.

Обратимся теперь ко второй периферии реализма, а именно туда, где действуют мотивировки метафикцинальной рефлексии, очевидно наследованные от классицизма: где вторжение автора и откровенное разрушение иллюзии

[141] *Салтыков-Щедрин М. Е*. Указ соч. С. 280.
[142] Там же. С. 348.

осуществляется с целью проведения мысли аукториального нарратора о реальности в реализме, то есть того, что автор понимает под ней, почему это произведение реалистическое, или почему именно таким образом в произведении отражается именно такая действительность. То есть мы проводим аналогию этой группы с дидактической стратегией разрушения иллюзии в классицизме. Так происходит в романе Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1842) и в романе А.Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863), в романе «Что делать?» (1863) Н.Г. Чернышевского. Рассмотрим первый.

В «Мертвых душах» аукториальный нарратор пользуется всем классическим реестром средств указания на свою власть над рассказом. Эти средства составляют первую, нерефлективную группу его вторжений: «Из предыдущей главы уже видно»[143], «Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время»[144] и т.д. Правда, иногда эти пролептические и аналептические по функции металепсисы развиваются до жанрово-композиционной рефлексии, как, например, уже процитированный последний пролепсис, который продолжает так: «если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело»[145]. Другая группа отражает авторскую рефлексию и как раз является реалистической, но не по функции, а по смыслу: автор указывает на образ своего видения действительности. «Для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя крепостными людьми нашего героя. Хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их, – но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем…» [146] . Здесь объявляющий себя автором нарратор декларирует как раз реалистическую тенденцию к внефабульным деталям. Другую подгруппу этой группы нарраториальных вторжений составляют

[143] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем. В 7 т. Т. 7, кн. 1. М.: Наука, 2012. С. 39.
[144] Там же. С. 20.
[145] Там же. С. 20.
[146] Там же. С. 20.

саркастические комментарии. Так объявляя в классическом металепсисе паузу в ходе сюжета для описания героя, нарратор оговаривается: «Но тут автор признается, что подобное предприятие очень трудно. Гораздо легче изображать характеры большого размера […], но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, […] – эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание…» [147] . Тут эксплицируется зависимость авторского метода наблюдения и описания от характера описанного феномена действительности, но одновременно изобличается специфичность взгляда, который видит этот феномен мизерным. Отсюда сарказм. Обратный случай выше: «Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями», где сарказм касается самого предполагаемого читателя, тем более что автор чуть ли не отрекается от «мизерности» самой поэмы перед таким «великим» читателем: «Автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник»[148]. Вторая группа комментариев – фиктум-метафикциональна за счет саркастичности смысла и употребления метаязыка: «автор, герой, читатель». Наконец, третью группу составляют как раз лирические отступления, те из них, которые являются МК в рамках лирического отступления: «Вот каков был Ноздрев! Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь уже нет Ноздревых. Увы! несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами» [149] . Здесь общая рефлексия нарратора о мире вообще является метафикциональной рефлексией о характере реальности этого типа. Другой пример представляет лирическое начало VII главы, в котором говорится об обличительном писателе: «Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь…». Здесь, в этой рефлексии, которая следует за VI главой, посвященной

[147] *Гоголь Н. В.* Указ соч. С. 24.
[148] Там же. С. 21.
[149] Там же. С. 69.

взрослению самого эксплицитного автора, а точнее развитию его наблюдательности, есть функция характеризации этой наблюдательности в виде авторской программы.

Следующей мотивировкой служит обозначение искусственности вымышленного мира ради придания большей эффективности дидактичной части авторского дискурса, в точности по той же схеме, как и в произведениях классицизма. Но если, например, у М.М. Хераскова в «Золотой ветви» изобличалась формула вымысла, которой пользуется сочинитель и которую готов принять читатель, то у Н.Г. Чернышевского в романе «Что делать?» (1863) изобличается романическая интрига, чтобы показать реальные в диегетическом мире мотивы и их реальный для внехудожественного мира образцовый характер, то есть в тех же дидактических целях, но при новом понимании художественности.

Нарратор «Что делать?», являющийся эксплицитным автором, осуществляет обнажение дидактичности двумя способами, осуществляющимися почти всегда в форме диалога с читателем. Во-первых, начиная с III главы эксплицитный автор вступает в диалог с читателем, в ходе которого дифференцирует публику, отчетливо указывает рецептивную ситуацию в действительности или в той фиктивной экстрадиегетической реальности, которая создается его репликами, и указывает прямо или косвенно идеал реципиента, на людей среди публики, которым это нужно: «если бы вас еще не было, мне еще не было бы можно писать. Но вы еще не публика, а вы уже есть между публикою, – потому мне еще нужно и уже можно писать»[150]. Сюда же относится и фигура «проницательного читателя», которой ближе к концу посвящены целые главки. Проницательный читатель – это агент идеальной романической рецепции: «Ну, что же различного скажете вы о таких людях? Все резко выдающиеся черты их – черты не индивидуумов, а типа, типа до того разнящегося от привычных тебе, проницательный читатель, что его общими особенностями закрываются личные разности в нем» [151] . Через проницательного читателя указывается, какой модус рецепции не подходит для

[150] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Наука, 1975. С. 14.
[151] Там же. С. 148.

повествования: «Проницательный читатель говорит: я понимаю, к чему идет дело; в жизни Веры Павловны начинается новый роман; в нем будет играть роль Кирсанов» [152] . Вторым, смежным первому моментом, служит единичное, начальное прямое указание на программу письма, в обращении к публике: «Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних, лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий» [153] . Третий момент, когда нарратор прямо разрушает эстетическую иллюзию – это момент чистого авторского фиктум-МК, за исключением «фиктивности» автора. Так, в 16 главке главы 3 дается рассуждение об идиллии Лопухина и Веры, которая может показаться неправдоподобной или, ввиду проницательного читателя, «пошлой»: «Но чистейший вздор, что идиллия недоступна: она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная; ничего трудного не было бы устроить ее, но только для не для одного человека, или не для десяти человек, а для всех»[154]. Здесь дается мысль о возможности социалистической утопии, то есть развитие идеи, стоящей за эпизодом. Автор в этих отступлениях выявляет социальный смысл изображаемого и ставит его на первое место, приостанавливая художественное восприятие романа как произведения искусства: «Я обо всем предупреждаю читателя, потому скажу ему, чтоб он не предполагал этот монолог Лопухова заключающим в себе таинственный намек автора на какой-нибудь важный мотив дальнейшего хода…» и далее «Я не из тех художников, у которых в каждом слове скрывается какая-нибудь пружина, я пересказываю то, что думали и делали люди, и только…». Автор в «Что делать?» отсекает иные модальности восприятия художественного произведения, кроме тех, которые бы видели в нем образец, иллюстрацию и пример революционной, в смысле социальной новизны, жизни конкретных людей с их человеческим, неприукрашенным и не служащим для развития сюжета опытом. Таким образом видим, что здесь

[152] *Чернышевский Н. Г.* Указ соч. С. 146.
[153] Там же. С. 13.
[154] Там же. С. 167.

метафикциональная рефлексия скорее реалистична в виду того, что отрицается, а не что̀ утверждается.

МК реализма, как и классицизма, акцентирует вымышленную природу произведения в социально-прагматических целях: как для обозначения авторского метода, так и для обозначения имеющегося в содержании произведения дидактического зерна. Напротив, романтизм и символизм, в некотором смысле и постсимволизм, апеллируют к выявляемым аспектам вымысла с гносеологической прагматикой, они пытаются мыслить посредством художественной формы. Анализируя ее в АК, автор достигает тут же демонстрируемого эпистемологического результата, как это будет показано в третьей и особенно в четвертой главах.

2.1.7. АМК в субпарадигме символизма

Субпарадигма символизма входит в парадигму метакреативизма. Мы начнем рассматривать ее особенности в контексте культурного периода модернизма. Общая характеристика модернизма состоит в кризисе а) позитивистской картины мира, классического научного метода, изменения в понимании структуры субъекта и роли в нем рационального, в общем «антипозитивистском протесте» и в апологетике индивидуальности[155]. Б) в плане Zeitgeist'a, в ощущении цивилизационного катастрофизма и упадка на фоне драматических перемен в социальном укладе.

В художественной прозе это проявляется в изменении понимания сущности творчества и проблематизации самого его процесса, отсюда название периода художественного сознания – «метакреативизм»[156], актуализации коммуникативно-рецептивных аспектов произведения. Так в свете нового понимания реальности и реального осознается исчерпанность метонимически-синекдохического

[155] *Келдыш В. О* «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 42.
[156] *Тюпа В. И.* Теория литературы. М.: РГГУ, 2023. С. 120-121.

миметического воспроизведения действительности, начинаются поиски художественных средств адекватного отображения реального в ней в символизме, в постсимволизме[157] – «веерное развивание альтернативных проб ментальной эволюции художественного письма»[158]. Так символисты постулируют художественную ценность символа в его принципиальной предельной многозначности и соотнесенности с «полнотой космического и человеческого универсума», и таким образом к отражению смысла мира как истинно реального в действительности, и так как «всякая интерпретация символа сама остается символом»[159], то рецепция происходит как инициативное сотворчество читателя. Писатели субпарадигмы постсимволизма апеллируют к общей суггестивности литературы, к ее способности создавать посредством художественной коммуникации новую интерсубъективную действительность.

Другими принципиальным моментом является смена предмета изображения: исследование возможностей, которые открывает измененные состояния сознания, сон, опьянение, бред, болезнь психическая и телесная, и соответствующие им точки зрения; сюжетное, структурное, языковое изображение динамики психического процесса. На структурно-композиционном уровне – освоение приема потока сознания и техники монтажа, слияние субъектов дискурса, то есть «субъектный неосинкретизм»[160]. При этом общая, свойственная и символизму и постсимволизму, проблематизация отношения художественности и действительности носит эпистемологический характер (the dominant of modernist fiction is epistemological)[161]. Этим обуславливается метакреативистский импульс, то есть общая для модернистской прозы эксплицитная и имплицитная тематизация актов творчества. Он ведет, с одной стороны, к сотворению

[157] Эту субпарадигму выделил В.И. Тюпа в «Теории литературы» (2003) и позже в «Теории литературы» (2024).
[158] *Тюпа В. И.* Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой международной конференции (Москва, 5–7 марта 2003). М.: РГГУ, 2003. С. 25.
[159] *Бахтин М. М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. С. 284.
[160] *Жеребин А. О.* Самсоне Бройтмане и его «исторической поэтике» // Revue des études slaves. 2007. Т. 78. С. 492.
[161] *McHale B.* Postmodernist Fiction. London; New York, 2004. P. 9.

культурных мифов, как в символизме и постсимволистских направлениях неотрадиционализма и соцреализма, с другой стороны, к построению утопических социальных стратегий, например, в авангардизме и в некоторых постсимволистских направлениях неотрадиционализма, неопримитивизма и соцреализма. Отсюда и неактуальность для модернизма вообще эстетической категории иронии: отдельные фрагменты дискурса могут быть ироничными, но ирония как ведущая ценность художественного произведения лишила бы его суггестивной силы, побуждающей читателя к сотворчеству. Модернизм скорее трагичен, драматичен, он обращается к гротеску и карнавальности, к комичности. Однако и юмористические произведения не составляют его идеальной репрезентации.

При этом различие метафикциональной рефлексии в прозе символизма и постсимволизма при всей схожести их фундаментальных установок разительно, а именно существует резкий скачок от довольно редкого комментария и в основном классического по форме МК у символистов к разнообразным формам объективации автора и проявления его активности в постсимволизме. Отсюда мы можем сделать вывод, что для символизма и для постсимволизма свойственны разные мотивировки метарефлексии.

Так в прозе символизма АМК редок вообще. Исключением выступают, с одной стороны, историческая проза В.Я. Брюсова, как «Алтарь победы» (1912) с реальными примечаниями, и особенно «Огненный ангел» (1908) с «Предисловием издателя», но которое по содержанию является академическим комментарием, посвященным истории текста. С другой стороны, «Петербург» (1913) А. Белого, где метафикциональная рефлексия есть часть постоянно присутствующего плана рефлективного дискурса нарратора. Эти два единичных примера не создают отдельных линий. А, скорее, принадлежат разным модернистским тенденциям на разных этапах их исторической жизни. Проза В.Я. Брюсова продолжает, и в плане метафикциональной рефлексии завершает, линию символистской рецепции больших культурных эпох античности и средневековья: «Алтарь победы» становится в ряд с «Повестью об Елевсиппе, рассказанной им самим» (1906),

«Подвигами Александра Великого» (1906) М.А. Кузмина, со «Смертью Богов. Юлианом Отступником» (1895) Д.С. Мережковского, а «Огненный ангел» с «Воскресшими богами. Леонардо да Винчи» (1900) Д.С. Мережковского, с «Чудесной жизнью Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1919) М.А. Кузмина. Их объединяет выбор реально-исторического сюжета и его нетривиальная трактовка, демонстрация энциклопедической эрудиции, характерная богатая культурными реалиями манера экспозиции, ре-мифологизация исторической эпохи, общее мистико-телеологическое воззрение на историю. В этом свете В. Брюсов в «Огненном ангеле» привнес побочный, необязательный элемент академического комментария, в котором вербализовал принцип написания символистского исторического романа.

Так в «Предисловии к русскому изданию» его фиктивный автор приводит краткую биографию «автора» повести, и проводит исследование текста. Обозначает его хронологию: «не видно, чтобы автор знаком был с событиями более поздними. Он, например, ничего еще не знает об исходе Мюнстерского восстания (Мюнстер был взят приступом в июне 1535 г.), о котором поминает дважды (гл. III и XIII)». Говорит о стиле, об эрудиции: «на протяжении «Повести» разбросано множество свидетельств разносторонних знаний автора, который, согласно с духом XVI в. стремился ознакомиться с самыми разнообразными сферами науки и деятельности», о приведении цитат: «переданные нам автором «Повести» речи Агриппы и Иоганна Вейера (гл. VI) соответствуют идеям, выраженным этими писателями». То есть, иными словами, это фиктум-МК в плане прямого его смысла: подлинность референции тех или иных моментов «повести». Но одновременно он может интерпретироваться и как фикцио-МК, так как здесь проводится экспликация работы конкретного автора над романом «Огненный ангел» или указываются источники знания или соразмерное эрудиции эксплицитного автора «повести» знание имплицитного автора.

Напротив, роман А. Белого «Петербург» как будто намечает тенденцию, которая конструктивно в полной мере будет раскрыта в постсимволизме, но которая в романе А. Белого реализована еще в символистской системе

художественных ценностей. Так фрагментарное, построенное на ассоциативном принципе, повествование постоянно перемежается авторскими отступлениями, обобщениями и комментариями. Такой образ наррации потом разовьется в ассоциативный рефлексивный лирический сказ, например, в «Плачужной канаве» (1918) А. Ремизова, или в ассоциативный монтаж в «Машинах и волках» (1930) Б. Пильняка. Причем вплоть до приема сквозных формулировок самообозначения аукториального нарратора: «от себя же мы скажем» – у Белого, «это пишу я, автор» – у Б. Пильняка в «Иван-да-Марье» (1922). Новаторский и онтологический модус металепсиса, внезапная материализация взгляда нарратора, его способность принять точку зрения персонажа изнутри: «мы окинули прекрасное обиталище, руководствуясь общим признаком, коим сенатор привык наделять все предметы. Так – в кои веки попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел то же здесь, что и мы» [162] ; вербализация подвижности, персонажной ограниченности авторского взгляда: «Обследуем теперь его душу; но прежде обследуем ресторанчик; даже окрестности ресторанчика; на то есть у нас основание; ведь если мы, автор, с педантичною точностью отмечаем путь первого встречного, то читатель нам верит: поступок наш оправдается в будущем. В нами взятом естественном сыске предвосхитили мы лишь желание сенатора Аблеухова…» [163] . Этот модус является прямым предтечей автора-персонажа, который будет, как в рассказе В.А. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год» (1921) прямо «физически» персонажем следовать за рассказом: «За такую дверь было очень трудно проникнуть, но я забрался на крышу и, спускаясь по широкой трубе вниз, очутился в небольшом углублении между кирпичами у самого основания каминной трубы. Там я уперся ногами в уступы, рядом с решеткой, и начал внимательно слушать. – Дорогой скульптор, - говорил Генрих дрожащим голосом…», и далее: «Я сидел в камине и думал, что они у меня

[162] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 35.
[163] Там же. С. 37.

немного слишком сентиментально разговаривают. Но было уже поздно поправлять их, потому что скульптор затопил камин»[164].

Таким образом, в развертывании металепсиса и в манере повествования А. Белый в «Петербурге» зачинает постсимволистскую традицию метапрозы. Однако металепсис – это не АМК. Он в «Петербурге» именно за счет его неполной объективации, а существования на отчетливо вербализуемом уровне «мозговой игры», общего перекрестья персонажных сознаний, причем подразумевается, что авторского и читательского тоже, имеет символистскую специфику мистического единения. Оно осуществляется в прозе именно посредством вербализации когнитивно-аномальной точки зрения. Эту вербализацию может осуществить не просто авторское, но авторитетное сознание, и за счет его авторитетности производится суггестия постоянной сопричастности читателя. Читатель, во-первых, единственный, кто может следовать за сознанием автора, во-вторых, по сути, никаких других отчетливых сознаний в «Петербурге» кроме авторского и читательского не дано. Так, например, в этом месте: «Мы увидели в этой главе сенатора Аблеухова; увидели мы и праздные мысли сенатора в виде дома сенатора, в виде сына сенатора, тоже носящего в голове свои праздные мысли; видели мы, наконец, еще праздную тень – незнакомца»[165]. И далее о «мозговой игре»: «мозговая игра – только маска; под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием…»[166]. Процитированное – образец символистского проприо-МК. Здесь говорится не только о вымышленности, но и о вымышленности субъективно реципируемого мира, но не в релятивистском ключе, а в том ключе, что подводимые под категории рассудка представления – единственное, что дано несомненно. Не зря на полках в кабинете Николая Аполлоновича можно было «обнаружить ряды черных кожаных

[164] *Каверин В. А.* Хроника города Лейпцига за 18.. год // Каверин В. А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: «Художественная литература», 1980. С. 38.
[165] *Белый А.* Указ соч. С. 56.
[166] Там же. С. 56.

корешков, испещренных надписями: «Кант»»[167]. При этом сознание само в романе теряет ясность, роман представляет собой своевольную игру ума. «Мы» в цитате — это читатель и автор, и общее для них, действующее по одним и тем же законам сознание. Суггестивный момент заключается в том, что в рецепции читателя возникает план рефлексии о собственном сознании, которое может быть помутнено по образу, демонстрируемому автором.

Отсюда видно, что МК редок и необязателен в прозе символизма. Это связано, во-первых, со вторичностью прозы[168] в художественном сознании данной субпарадигмы. А во-вторых, с самой семиотикой символа[169], которая может существовать в раскрытом множестве истолкований, и с суггестией символистского толка, предписывающей реципиенту соучаствовать в сотворении смысла произведения, тогда как комментарий по своей природе является уточнением, то есть ограничением смысла, или, как мы видим на примере художественной прозы, специфическим уточнением модуса рецепции.

2.1.8. АМК в субпарадигме постсимволизма

Постсимволистская проза, напротив, дает многочисленные примеры произведений, в которых метарефлексия играет ведущую роль. В них

---

[167] *Белый А.* Указ соч. С. 43.

[168] Так в работе «Русский символизм» А. Ханзен-Лёве пишет: «мы ограничились лишь поэтическими текстами символистов. […] Имеются, впрочем, две методологические причины для исключения из рассмотрения художественной прозы. […]. Вторая причина коренится в существе самой символистской жанровой системы, в которой парадигматика (мифопоэтических) текстов искусства слова занимает центральное положение как генетически, так и структурно, а повествовательные тексты (равно как и теоретические), предполагая и развивая стихотворную парадигматику, вторичны по отношению к ней» (*Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 12).

[169] Это отмечает и Д.М. Магомедова, говоря о проблеме реального комментирования символистских произведений: «Комментаторское толкование символистстких текстов заставляет заново поставить вопрос о том, что в них следует считать реалией. […] в символистстком тексте усиливается значение интертекстуальных связей». И далее исследовательница обозначает, что не только «цитатный слой», но и «мнимопонятная» лексика принципиально многозначна, например ««природная» лексика (времена года, времена суток, ветер, снег...)» (*Магомедова Д. М.* Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. С. 8-9). Иными словами, каждый в символистской прозе каждый объект, реалия диегетического мира потенциально является символом.

осуществляется модернистская программа мифологизации творчества. Причем метарефлексия сосредотачивается на парадоксах авторского присутствия в произведении, связи конкретно-исторического и фиктивного авторов, произвольности авторского вымысла во взаимодействии с внутренними законами вымышленного мира. При этом утопический импульс модернизма заставляет искать способы пересечения диегетического мира и действительности, поэтому возможности фиктивного субъекта в художественном произведении по логике парадокса или нонсенса (неопримитивизм), посредством интуиции мистической или жизненной (неотрадиционализм), или перформативно (авангардизм) переносятся или вчитываются как стратегии социальной и духовной жизни. Гносеологический импульс постсимволизма заключается в рефлексии проницаемости границы между искусством и жизнью, фиктивным и реальным субъектом, в их взаимном уподоблении и трансформации.

Исходя из этого можно выделить два вектора постсимволистской мифологизации книги и автора.

1. Вторжение объективного в мир вымысла посредством введения в повествования нехудожественных дискурсов. Можно выделить две основных композиционных стратегии:

А) *Когда посредством псевдо-биографического внесения в диегетический мир фактов жизни, дискурсов, отвечающих кругозору конкретного автора, происходит его полусерьезное, а на самом деле мифологизирующее, совмещение с фиктивным субъектом повествования*. Яркий пример этому «Zoo или письма не о любви» (1923) В.Б. Шкловского, где эксплицитный автор писем прибегает к формалистскому анализу произведения, используя соответствующий метаязык: «по существу дела все письмо представляет собою реализацию метафоры»[170], и в конце: «Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию»[171]. Метафлексия в «Zoo» как раз филологическая, принадлежит ученому сознанию,

[170] *Шкловский В. Б.* Zoo или письма не о любви // В.Б. Шкловский. Жили-были. М.: «Советский писатель», 1966. С. 197.
[171] Там же. С. 255.

метаязыковая, и держится на предлагаемой читателю игре неоднозначной идентификации субъекта комментария, фиктивного, и реального конкретного автора. А сама кажущаяся фикционализация автора является его стратегией выживания за границей и способом вернуться на родину. Или у А.В. Белинкова в «Черновике чувств» (1942), где двоящийся субъект, перволичный нарратор, являющийся эксплицитным автором, и имеющий то же имя, что и конкретный автор, чье имя написано на корешке книги, Аркадий. Он постоянно объективируется как «герой» в системе отступлений и авторских примечаний. Вплоть до того, что в самый роковой момент сюжета, в момент начала Великой Отечественной войны и разрыва с Алей (героиню зовут так же, как у Шкловского), автор в объемном примечании отрекается от единства с героем: «Таким образом, мы, герой этого сочинения и его автор, в этой своей Малой декларации заявляем: отныне, с этой страницы, о некоторых вопросах и действиях мнение автора и его героя утрачивают свою идентичность»[172]. События и контекст, сюжетный и в нем биографический подтекст указывают на тревогу, которую испытывает герой за свои мысли, ему требуется отречься в действительности диегетической, но одновременно и в реально-исторической, но сделать это на письме, чтобы спастись от политических обвинений. В этом смысле «Черновик чувств», несмотря на малое художественное достоинство, являет образцовый пример символистской стратегии интерференции эстетического и социально-политического.

б) Второй композиционной стратегией является включение в нарратив рассказа о действительном бытии произведения, которое запечатлевает его рождение, когда сама книга, становясь предметом книги, приобретает признаки культурного мифа, хотя бы в диегетическом мире. Ярчайший пример этой стратегии и реализующей ее метарефлексии – «Журавлиная родина» (1933) М.М. Пришвина, где написание книги рассказов «Журавлиная родина» является центральным моментом сюжета, а сами рассказы и варианты рассказов этой книги

[172] *Белинков А. В.* Черновик чувств // Россия и Черт. Роман. Рассказы. Пьеса. Допросы. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 66.

становятся вставными историями, при этом сюжет написания чередуется с эссеистическими и публицистическими фрагментами, подчиненными логике раскрытия творчества, авторского самоописания. Поэтому фиктивная фигура перволичного нарратора, которому принадлежат вставные истории и от лица которого производится метарефлексия, декларируются творческие и эстетические программы – автобиографична. Но ключевой ценностный акцент здесь не на биографичности, а на самом творчестве: его процессе, результате и оценке. Поэтому и метарефлексия автора отчетливо делится на четыре уже известные группы: программа, комментарий, обобщение и рефлексия, причем они располагаются в естественной последовательности: программа или обобщение, или рефлексия и обобщение, затем вставной художественный эпизод, затем обязательный комментарий к ней. Так эксплицитный автор пишет, сперва о психологии творчества вообще: «Психология словесного действия остается такой же, как у стрелка, и тут при достижении цели законченной формы прежде всего надо убрать из головы все лишние мысли […], чтобы законченная форма реализовала личность автора во всем длительном ее происхождении»[173] – это по сути обобщение и программа вместе, программный смысл в особом понимании творчества и понятийном строе высказывания: эстетическая форма реализует автора; обобщение в выводе этой формулы из сравнения разных видов деятельности, стрельбы и писательства, следом идет биографический элемент о позднем вступлении автора на литературное поприще. А следом повторяется та же структура, обобщение: «стремление к полному удовлетворению себя законченной формой в сущности есть стремление как бы к блаженной кончине своей» [174] , и рефлексия, осмысление личного переживания от творческой деятельности: «на этом пути я однако замечаю в себе в одном постоянство – это все большее и большее приближение к простоте»[175]. А следом идет зарисовка, эссе о лесе, на страницу, где проводятся принципы завершенности формы и простоты мысли. Более показателен этот порядок в эпизодах, где автор

[173] *Пришвин М. М.* Журавлиная родина. М.: Московское товарищество писателей, 1933. С. 26.
[174] Там же. С. 28.
[175] Там же. С. 29.

предваряет, представляет и заключает попытку написания «Журавлиной родины» как третьей книги романа «Кощеева цепь». Предварение в форме рефлексии: «Сюжет, конечно, вырос из собственной жизни, но записанный он стал бессознательно для меня определять мои поступки, несомненно, что он и привел меня к поездке на торфяные разработки, которые описывал я в «Рабочей газете…», наконец следует начало романа, с лирического отступления, идентичное рефлексии эксплицитного автора, а затем комментарий: «В этом лирическом вступлении настолько сильно предвосхищается содержание романа, что дальше писать не хочется»[176]. Или после второго варианта начала романа: «В этом начале меня испугало обратное, сравнительно с первым: насколько там казалось трудно продолжать, настолько тут выходило легко»[177]. Эти два комментария находятся в постпозиции, но сливаются в общий, доминирующий в произведении план творческого самосознания. Комментарии эти несомненно авторские, но скорее метанарративные, относящиеся к конструкции произведения, а не к референции диегетического мира. Однако сама творческая философия художественной формы, высказанная эксплицитным автором в обобщениях и философия творчества подготавливает реципиента так, что учитывается в комментарии и перед этим высказанное знание о жизненном впечатлении, которое породило этот художественный отрывок, и наоборот: о том жизненном впечатлении, к которому автора нарождающаяся форма привела.

В предыдущих двух стратегиях эксплицитные формы метарефлексии играют ключевую роль в рамках художественной стратегии. Но если в первом случае автобиографичность проявляется в АМК, направленном на референцию вымысла, на вербализацию ее неоднозначности, то во втором случае АК является частью общей активности авторского сознания на осмысление творчества, его многоплановой объективации. Поэтому план вымысла и референции раскрывается в писательской автобиографической рефлексии, а АК к произведению фикцио-метафикциональный.

[176] *Пришвин М. М.* Указ. соч. С. 38.
[177] Там же. С. 41.

2. Второй вид стратегий мифологизации автора и книги имеет обратную направленность: достижение гипертрофии вымысла и объективация актов творчества не вне, а внутри диегетического мира и, парадоксально, по его законам. Здесь также можно выделить две стратегии.

А) Первая осуществляется посредством объективации творящего автора как персонажа, с сохранением его авторских трансцендентальных изображаемому миру свойств. Ключевым произведением, реализующим данную стратегию, является «Вор» (1927) Л.М. Леонова. В этом романе до предела развиваются возможности объективации авторского взгляда, намеченные в «Петербурге» А. Белого. Так, в романе Леонова есть два плана: наррации эксплицитного автора и повествуемой им истории, в которой присутствует персонаж-автор по фамилии Фирсов, и наррации самого Фирсова, которая вторгается отдельными эпизодами в повествование. Само сочинительство Фирсова представляет побочную сюжетную линию, но сцены, в которых описывается его появление, принадлежат парадоксальному хронотопу, разомкнутому в настоящее акта сочинительства. Из-за того, что последний сам объективирован, включен в диегетический мир, Фирсов является подвижной аномалией. Эта аномалия имплицитным автором, по стилю и ценностной характеризации, решается в магическом ключе, что составляет первый план объективации писательства. Фирсов является мистической, вампирической, лицемерной фигурой. Он является комически-сниженным персонажем в трагической по тональности истории. Отсюда постоянное метонимическое указание на шутовской или театральный «клетчатый демисезон»[178] Фирсова, его безликость, «казалось, голова Фирсова состояла из одного лба» [179] , и посредственность, то, что кажется персонажам «вдвойне подозрительным притворством»[180]. Постоянная оглядка персонажей на сочинителя, как в разговоре бандитов Митьки и Саньки: «Да у тебя просто роман получился, чистейший

[178] *Леонов Л. М.* Вор //. Леонов Л. М. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1982. С. 17.
[179] Там же. С. 39.
[180] Там же. С. 21.

роман, кот ты этакий, – и головой покачал. – Жалко, сочинителя рядом нет, не слышит»[181]. А также таинственная по мере развития романа все более невероятная власть его над персонажами. Так в одном диалоге Второй части циркачка Таня говорит Фирсову: «Крылья болят мои!.., но давайте сменим наш легкомысленный тон, мы не ровня, Фирсов. Видите ли, я вот хожу и умираю, а вы всего только пишете интересную повесть о том, как умираю я…». И далее: «Ведь это все притворство ваше, будто пьяны, чтоб удобней было щекотливые вопросы задавать». И еще ниже Фирсов с невероятной для его реального положения строгостью и властью говорит: «мисс, мы с вами разрушаем жанр… циркачам не положена чрезмерная умственность – еще суше проскрипел Фирсов»[182].

При этом мир вымысла Фирсова и сам вымышленный мир с его собственными законами не совпадают. Здесь осуществляется рефлексивный и комментаторский план объективации писательства уже в дискурсе эксплицитного автора. Им обозначается вариативность действительности и одновариантность нарратива, который уже сам является художественной интерпретацией: «С головой завязнув в путаных векшинских обстоятельствах, Фирсов прозевал зарождение Танина романа с Николкой Заварихиным, к тому же казавшегося ему вначале просто невероятным…». Наконец, прямо эксплицитным автором декларируется в метафикциональном обобщении: «В повести знакомство их происходило при довольно обедненных обстоятельствах, потому что автор строил этот важнейший эпизод на несоизмеримо меньшем количестве образующих координат, чем строит жизнь, для которой самое мелкое событие – полновесный кристалл с участием всех наличных элементов мира»[183].

Наконец третий план составляет прямой комментарий эксплицитного автора к фрагментам фирсовского нарратива, его манере, его приемам. Например: «Так описывал Фирсов состояние своей героини, применяя полюбившийся ему прием рассмотрения в лупу»[184]. И далее: «В своей литераторской практике Фирсов

[181] *Леонов Л. М.* Указ. соч. С. 93.
[182] Там же. С. 267.
[183] Там же. С. 226.
[184] Там же. С. 261.

нередко прибегал к романтическому приему для приукрашения облюбованной им действительности», и далее следует пример: Так, по его определению Митька в своей подпольной деятельностью занимался исключительно поединками со сталью», последнее выражение истолковывается эксплицитным автором, стилистически транспонируется: «вспарывал ими медведей, как зовутся в уголовной среде несгораемые шкафы»[185]. Диегетический мир становится моделью реального мира, писатель – наиболее фиктивным из персонажей, а его точка зрения – зоной вымысла, фикционализации, поэтому и референция его повествования тут же перепроверяется первичным нарратором. На уровне же эксплицитного автора парадоксальность диегетического мира соответствует ценности художественного, истолковываемой как особая оптика, которая характеризуется, пользуясь языком метапоэтики эксплицитного автора, тем, что улавливает «всю совокупность координат», которыми обуславливаются события жизни, хоть она и ошибочна, заведомо условна.

Б) Вторая стратегия вторжения вымысла в жизнь реализуется через стратегию показа произведения как машинерии, кинематографической или театральной, проецирующей ряд фикций на действительность, или которая разыгрывается нарочито. То есть при предыдущей стратегии фактуальность нарушал только автор, а здесь диегетический мир показывается как область, где закономерно невозможное.

Так мизансцена, буквально экспозиция, подготавливается эксплицитным автором, и одновременно персонажем повествования в «Козлиной песне» (1928) К.К. Вагинова: «Ночь. Внизу бело-синие снега, вверху зведно-синее небо. Вот лопата. Я должен все приготовить для прихода моих превращающихся героев. Двор мой тих и светел»[186]. Описания номинативными предложениями по стилю похоже на театральную ремарку. Сами герои, когда приходят в подготовленное автором место говорят формулами, наиболее явно передающими их основной характер. Поэт, придя говорит не относящуюся ни к какому контексту фразу: «Я

[185] *Леонов Л. М.* Указ. соч. С. 57.
[186] *Вагинов К. К.* Козлиная песнь. М: Художественная литература, 1989. С. 115.

предполагаю, – начал он, – что остаткам гуманизма угрожает опасность не отсюда, а с нового континента. Что бывшие европейские колонии угрожают Европе…»[187]. На уровне восприятия этот маскарад – демонстрация условности диегезиса, указываемое создается посредством указания, референции нет. Однако есть средства для осуществления игры воображения, а также правила этой игры, которые предоставляет автор-персонажем. Но автор здесь, как и в «Журавлиной родине» не главный, он лишь актор, посредством которого реципиенту наиболее явно указывается точка зрения на вымышленный мир вымысла, то есть автор – это часть эстетической дистанции: «Я подошел к зеркалу. Свечи догорали. В зеркале видны были мои герои…». И далее: «Я поднял занавеси» - театральный атрибут. Наконец: «Я дописал свой роман […]. От вокзала старого Петергофа я прошел к башне, присмотренной мной и описанной. Башни уже не было»[188]. Сам автор поэтому меняет ключевые метафоры фантазии и, соответственно, принципы вымышленного мира. Он намекает, что это сон: «и снова я засыпаю, и во сне мне является неизвестный поэт, показывает на свою книжку, которую я держу в руках». Это зазеркалье и театр (уже процитированные). Это «мозговая игра», при которой автор содержит в себе дискретные личности персонажей как свои объективированные качества: «я по-тептелкински прекраснодушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына. Я сделан из текста моих героев»[189]. АМК здесь вторичен и поглощен общей авторской рефлексией. Таким образом мы видим, что модернистское художественное сознание, особенно в субпарадигме постсимволизма, реализует в прозе ряд стратегий осмысления творчества, авторства и письма, причем новаторским образом: расширением металепсиса и до отдельного плана произведения.

[187] *Вагинов К. К.* Указ. соч. С. 116.
[188] Там же. С. 189.
[189] Там же. С. 189.

2.1.9. АМК в постмодернистский период

Посмотдернизм – это период кризиса метакреативизма. Употребление нами даже нейтрального понятия «период» противоречит систематической теории парадигм художественности. В.И. Тюпа говорит, что постмодернизм не составляет периода, он, «подобно своему великому предшественнику, именуемому «барокко», «представляет собой периодически складывающееся и распространяющееся *состояние* (курсив В.И.) культуры»[190]. Однако нам в нашем исследовании необходимо локализовать совокупность произведений, в которых выражается кризис метакреатистского художественного сознания, на шкале литературного процесса. Поэтому мы вслед за М.Н. Эпштейном определяем «постмодернизм» как культурный период, следующий за «модернизмом». В картине исследователя постмодернизм – первый период большой культурной эпохи постмодерна, а модернизм – последний период большой культурной эпохи модерна [191] . Этому периоду должна соответствовать своя, даже кризисная, парадигма художественности.

В. Курицын оговаривает, что в русском языке «слово «постмодернизм» воспринимается прежде всего как «после модернизма», как «поставангард»»[192]. Мы бы обозначили постмодернизм XX века как «постметакреативизм», или «необарокко» (термин О. Калабрезе) [193] . В докторской диссертации Т. Ченис пишет: «Мы разделяем мнение О. Калабрезе, что наименование (нео)барокко может употребляться в качестве уточнения понятия постмодернизм, которое стало слишком неопределенным и многозначным. Вслед за Г. Вельфлином можно предположить, что «барочные, гибридные» периоды в истории культуры сменяют

---

[190] *Тюпа В. И.* Метакреативизм & постмодернизм // Литература в системе культуры. К семидесятилетию профессора И.В. Кондакова: сб. статей по итогам Международной научно-практической конференции. Москва, 15 апреля 2017 г. М.: АСОУ, 2017. С. 34.

[191] *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 7.

[192] *Курицын В.Н.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. С. 9.

[193] Г.С. Кнабе в статье «Знак. Истина. Круг. (Ю.М. Лотман и проблема постмодерна)» приводит название книги Калабрезе «необарокко» в контексте понимания модуса означения знака в постмодернистской культуре. (*Кнабе Г.С.* Знак. Истина. Круг // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 266-277).

«линейные и функциональные»[194]. Мы, употребляя слово «постмодернизм», будем говорить, не осмелясь вводить термин, о «постметакреативизме», то есть, по аналогии с построениями М.Н. Эпштейна, о первой субпарадигме некой обрисовывающейся парадигмы.

Постмодернизм во многом продолжает и развивает метафикциональные стратегии постсимволизма, но в иной системе эстетических ценностей и, следовательно, с иными мотивировками. Существенная особенность культурной эпохи постмодернизма заключается а) в ее недоверии к «большим нарративам», что стало следствием социально-политической и, впоследствии эпистемологической дискредитации модернистских культурных мифов, б) в установлении нового типа научной рациональности, называемой «постнеклассической», и характеризующейся постулатом о «человекоразмерности» и контекстуальности познания, что значит зависимость объекта от исторической, социальной, психической, технической обусловленности ситуации наблюдения и субъекта наблюдения[195]. Отсюда следует общая дереализация действительности. С одной стороны, обыденное сознание человека постмодерна характеризуется ценностным релятивизмом, тем, что можно обозначить как цинизм «плюралистического реализма»[196], ему в общественном поле соответствует оперирование и референциирование к разнообразным «симулякрам» как знакам без означаемого[197]. С другой, в

[194] *Ченис Т.* Элементы необарокко в современной русской литературе: Дис. … доктора филол. наук. Вильнюс. 2022. С. 19.

[195] Ср.: «Постнеклассическая рациональность: Любая попытка определить соответствие знания и реальности неминуемо наталкивается здесь на необходимость некоего дополнительного действия: установления или конструирования того самого образца (или образа реальности), с которым будет сопоставляться знание» (*Бакеева Е. В.* Онтологическая концепция истины в контексте постнеклассической научной рациональности // Вестник ВятГУ. 2012. №1. С. 12). См. также В. С. Степин: «Постнеклассический тип научной рациональности расширяет поле рефлексии над действительностью. Он учитывает соотнесенность получаемых знаний об объекте не только с особенностью средств и операций деятельности, но и с ценностно-целевыми структурами» (*Степин В. С.* Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. М.: «Прогресс-Традиция», 2003. С. 634). См. также наше упоминание о связи авторского метафикционального комментария с эпистемическими добродетелями в первой главе.

[196] *Слотердайк П.* Критика цинического разума. Л.: «Издательство Ивана Лимбаха», 1983. С. 20.

[197] *Бодрийяр Ж.* Симулякр и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 12.

современности стала необходима апелляция к «виртуальным» объектам: «виртуальной машины», «виртуальным состояниям человека», «виртуальной реальности» [198] ; к «призракам» как актуализации ностальгического, травматического или других аспектов исторической и культурной памяти [199], реферирование к «воображаемым сообществам» [200] как схемам идентификации субъекта, или воображаемым событиям. В философии рождаются концептуальные понятия для схватывания этого ветвящегося неирархического разнообразия, такие как «ризома», обозначающая образ децентрализованной структуры познаваемой действительности, или «гипертекст», обозначающий технологический способ адекватной духу постмодерна презентации информации, при которой каждая информационная единица связана с другой гиперссылкой[201].

В литературе происходит ироническая модификация модернистских стратегий мифологизации книги и автора, которая отражается в смене с эпистемологической на онтологическую интенцию метакреативистской рефлексии. Таким образом, литература постмодернизма предполагает, во-первых, отказ от телеологичности приемов и стратегий модернистского письма. Переход письма к игровой самоценности, потерю ей транзитивности, центрированности на объекте изображения, а также игровую компиляцию, микширование и пародирование. Во-вторых, противоположную модернистской стратегию поисков реальности. Если романтизм искал реальность или реальное как истинное посредством вымысла, а модернизм посредством того, что вымысел открывает в рефлектирующем сознании, то постмодернизм уравнивает вымысел с дереализованной действительностью, посредством стратегий, почерпнутых и заимствованных из философских, литературоведческих и научных дискурсов, то

[198] *Носов Н. А.* Виртуальная реальность // Вопросы философии 1999. №10. URL: https://asu105.narod.ru/study/philosophy/theme_13.html (дата обращения 19.03.2025).
[199] *Мейясу К.* Дилемма призрака. Философско-литературный журнал «Логос». 2013. №2 (92). С. 70.
[200] См.: Сообщество воображаемое, поскольку члены даже самой маленькой нации никогда не будут знать большинства своих собратьев-по-нации, встречаться с ними или даже слышать о них, в то время как в умах каждого из них живет образ их общности» (*Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 31.
[201] *Тренева М. Г.* Философское обоснование гипертекста. Magister Dixit. 2011. №3. С. 72.

есть он осуществляет ценностную и дискурсивную интерференция искусства и науки, критериев вымысла и истинности.

Исходя из этого мы можем перечислить следующие аутентичные постмодернизму мотивировки эксплицитных форм метарефлексии.

Во-первых, это содержательная онтологизация произведения. *Первая из стратегий содержательной онтологизации* может осуществляться посредством создания *автореферентных* конструкций с многоуровневой метаязыковой вербализацией этого вида референции в сюжете о письме и о творчестве, то есть посредством обозначения конкретно данной и здесь же развивающейся в акте вымысла и творчества художественности, ее авторского истока, материальности произведения. Так, например, происходит в «Пушкинском доме» (1978) А.Г Битова, отчасти в «Бесконечном тупике» (1987) Д.Е. Галковского.

Вторая стратегия содержательной онтологизации осуществляется посредством смешения в перволичном повествовании фактов реальности и вымысла, то есть посредством фикционализации биографии. Как это, например, происходит в тексте А.В. Монастырского «Каширское шоссе» (1986), в романе В.А. Сосноры «Башня» (1984), в повести А.Г. Морозова «Общая тетрадь» (1999), в романе В.Н. Войновича «Замысел» (1995).

Третья стратегия содержательной онтологизации направлена на создание вымысла альтернативной исторической действительности за историей диегетического мира, при активном смешении фактов нехудожественной действительности, ее симулякров и идеологем, и выдуманных фантастических подробностей, или альтернативных развитий события. Произведения, следующие этой стратегии, опираются на вскрытую постмодерном относительность единого большого нарратива истории. Ярким примером здесь служат роман «Палисандрия» (1985) С. Соколова, «Омон Ра» (1992) В.О. Пелевина, «Теория катастроф» (1993) Н. Исаева.

При этом только при первой стратегии метарефлексия с необходимостью должна вербализовываться в АК. Так в «Пушкинском доме» эффект онтологической укорененности вымысла в мире осуществляется не за счет

документального подкрепления референции или удостоверяющей апелляции к личному опыту, как это было в классицистической прозе, или к акценту на спекулятивной реальности выдуманного мира, как это было в романтической прозе. Обе эти стратегии не отрицали вымысел, а лишь подводили его под категории достоверности или оригинальности. Не опирается в «Пушкинском доме» метарефлексия на общие творцу и реципиенту закономерности мышления, как в символизме, не совмещает стратегии творчества и стратегии жизни, как в постсимволизме. В «Пушкинском доме» она выражается в последовательном и дотошном метаязыковом МК нарратива и актов наррации, который дается в произведении курсивом и с подписью в скобках «(КУРСИВ МОЙ. – А.Б.)», а также в многочисленных отступлениях и теоретических главах.

Этот МК принадлежит фиктивному субъекту, эксплицитному автору, имеющему авторский кругозор, и сообразно которому вымысел разбирается с достаточной полнотой и всеохватностью. Он последовательно разбирает проблемы жанра, реальности диегетического мира, художественного реализма, и даже, автореферентно, авторского всеведенья вообще, и собственного. Он обозначает в программе, развивает в комментарии и воплощает ближе к концу произведения собственную практическую философию творчества. Так в первом курсиве автор-комментатор говорит об интертекстуальности как о природе своего произведения, которое выросло из реестра книжных, музейных знаний и на которые опирается творческое, а значит – читательское, сознание автора. Актуализация перекличек – потенциальна, зависит от успеха коммуникации, и поэтому автор-комментатор говорит, что она относится к «явлениям, окончательно не существующим в реальности»[202]. И далее акцентируя роль читателя: «мы многое, по-видимому, не станем выписывать в деталях и подробностях, считая, что все это вещи взаимоизвестные, из опыта автора и читателя». Но также в этом курсиве ставится под сомнение онтологический статус воспринимаемой реальности: «этот неуловимый эфир, который почти

[202] *Битов А.* Пушкинский дом: Империя в четырех измерениях. Измерение II. М.: АСТ, 2013. С. 6.

соответствует ныне самой тайне материи, тайне, в которую уперлось современное естествознание: когда материя, дробясь, членясь и сводясь ко все более элементарным частицам, вдруг и вовсе перестает существовать от попытки разделить ее дальше: частица, волна, квант»[203]. Дереализованная, недоступная в своей сущности непосредственному восприятию действительность уравнивается с несуществованием героя, но не в том смысле, который парадоксально предполагает автор-комментатор: «мы воссоздаем современное несуществование героя», которое вышеописанному состоянию материи соответствует по субъективной аналогии. А логически: метаязыковой комментарий к герою Лёве Одоевцеву о том, что он «герой», принадлежащий литературной современности, выписываемый в романе, на который указывается, что он перед читателем – это все суждения не истинные, но имитирующие и подходящие к статусу истинного суждения в той же степени, в какой тривиальные суждения о действительности к истинам здравого смысла. Как автор-комментатор во втором курсиве говорит о реализме: «для нас литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности. […]. И тогда мы сочтем за реализм самостремление к реальности, а не одну лишь привычность литературных форм и даже норм»[204]. Здесь говорится о модернистском парадоксе вхождения вымысла в действительность, но, если мы рассмотрим третий курсив, то увидим, что автор занят больше называнием тех операций и внутренних движений сюжета, чем снятием границы вымысла и действительности: «То есть, предстоящая нам вторая часть романа является лишь версией и вариантом внезапно завершившейся первой. Какой из вариантов точнее? Нам кажется, что второй, ибо он реальнее. Зато первый вариант истиннее». И далее уже, собственно, идет рефлексия употребления понятий «истинное» и «реальное», то есть рефлексия третьего порядка, над понятиями метаязыка. Особенно ясно интенция имплициного автора считывается в другом рассеянном комментарии, в постоянных отступлениях и парантезах автора-нарратора: «В другой раз это была

[203] *Битов А.* Указ. соч. С. 6.
[204] Там же. С. 37–38.

Альбина […], с которой Лева был знаком даже раньше Фаины (по стечению жизненных, а не романных обстоятельств, – дочь старинной приятельницы того же дяди Мити)»[205], это рефлексия соотношения уровней действительности, истории и наррации. Но вот рефлексия связи нарратива и акта наррации, в котором дядя Диккенс перформативно, за счет упоминания желания нарратора, появляется там, где он желает: «Пора признаться себе, нам очень хочется, чтобы именно в этой части впервые объявился дядя Диккенс – он бы очень подошел и очень украсил (на роль лермонтовского Максима Максимыча…)»[206]. Здесь дядя Диккенс действительно появляется в истории, так как эксплицитный автор уже раскрыл ветвящуюся и вариантную структуру действительности романа, поэтому само упоминание имени персонажа становится вторжением одного варианта в другой, а так как первая и вторая части являются вариантами друг друга, равно как и сами они имеют варианты, то создается коммуникативная среда, в которой в суперпозиции могут сосуществовать различные сюжетные линии. Эта суперпозиция обеспечивается вводом метаязыка и особой, базирующейся на постклассической эпистеме, концепцией действительности диегетического мира.

Иными словами, в «Пушкинском доме предлагается альтернативная коммуникативная реальность, которая за счет метаязыкового комментария, создает моменты автореферентности и как бы «алгебраичности», то есть замкнутой на себе доказуемости истинности говоримого при соблюдении заданных правил: «но здесь очевидно проступает (на опыте моего героя), что живая жизнь куда менее реальна, чем жизнь литературного героя, куда менее закономерна, осмысленна и полна»[207]. Критерий закономерности – относятся к правилам, выявляемом в авторском литературоведческом метаязыке, а осмысленность и полнота – связаны с авторскими философско-эстетическими воззрениями, которые создают мотив романа-мысленного эксперимента.

[205] *Битов А.* Указ. соч. С. 91.
[206] Там же. С. 106.
[207] Там же. С. 200.

Второй глобальной стратегией постмодернизма как периода кризиса парадигмы метакреативизма является формальная онтологизация книги через материализацию произведения.

Первый ее тип реализуется через композиционную ризоматичность, как, например, упомянутая многовариантность в «Пушкинском доме» А.Г. Битова, и гипертекстовость и как следствие виртуальность и потенциальная бесконечность произведения, в «Бесконечном тупике» (1987) Д.Е. Галковского;

Второй ее тип представляет предельную нетранзитивность наррации, как в романе П.П. Улитина «Макаров чешет затылок» (1967), в его же «Разговоре о рыбе» (1967), в «Доме дней» (1987) В.А. Сосноры. При этом он редко дает пример дискретного комментария. Скорее для него свойственна рефлексивность самого письма, а именно проблематизация способности языка обозначать что-то. Тогда как первый тип чаще всего пользуется комментарием как механизмом в потенциале бесконечного расширения текста.

Так, в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского логика комментария доводится до предела. Во-первых, само произведение является АК к нехудожественному тексту под названием «Бесконечный тупик». Автор в «Предисловии к первому изданию» пишет: «Моя книга на самом деле называется «Примечания к «Бесконечному тупику»», сам «Бесконечный тупик» «вынесен мною за рамки настоящего издания» [208] . То есть перед нами изначально произведение с «изъятым центром». Уже первое примечание: «Примечание к с. 2 «Бесконечного тупика»»[209] отсылает за пределы текста произведения, при том, что оно приведено к конкретному месту текста. Все 949 примечаний, из которых состоит произведение – это по форме, содержанию и прагматике классические подстраничные примечания. Они не академические, но отражают авторскую философию, то есть они вдвойне авторские (еще и в смысле 3-го истолкования «авторского комментария» в параграфе 1.1). Однако обычный научно-справочный аппарат подстраничных примечаний ограничен объемом книги, то есть, во-

[208] *Галковский Д. Е.* Бесконечный тупик [Электронная книга]. 2021. С. 3.
[209] Там же. С. 9.

первых, прагматикой издания, во-вторых, материальностью издания. Здесь примечания к «Бесконечному тупику» выказывают художественно-эстетическую интенцию автора-комментатора: они предполагают невозможный для такого комментария материальный носитель. Если посмотреть на древовидную схему связи примечаний на с. 1959 издания 2020 года, то мы увидим, что к некоторым примечаниям дается по пять, по семь (к 310-му) и по восемь (к 29-му, к 299-му, к 403-му), по двенадцать (к 8-му) примечаний. При этом все эти примечания, например, 29-е – это примечание к примечанию, к 8-му, которое само является примечанием к 6-му примечанию, которое уже является примечанием к изъятому из произведения тексту «Бесконечного тупика». Эта структура противоречит ключевому для научно-справочного аппарата принципу линейности, и не может быть реализована в издании. Их содержание, философское и псевдо-автобиографическое, их стиль, объем, ввиду экспериментов с комментарием как примечанием в модернистской прозе, входят в расширенную норму. Даже приведение примечания к примечанию допустима, при учете возможностей издания. Но автор-комментатор «Бесконечного тупика» как раз строит эстетику примечаний на их принципиальной невоплотимости, то есть, на материализованной потенциальности: книга и существует, и как бы невозможна для материального, типографического воплощения. При этом примечания касаются не только философских тем, затронутых в «Бесконечном тупике», но закономерно и самой формы комплекса примечаний. Чем ближе к концу, тем чаще поднимаются вопросы: «К какому же жанру относится «Бесконечный тупик»?» и даже в рецензиях дается ответ: «Используя термин литературоведения Бахтина, можно сказать, что перед нами типичная «меннипеева сатира»[210].

«Примечания к «Большому тупику»» предел использования авторского метафикционального (его более подробному анализу будут посвящены следующие главы) комментария как примечания в русской прозе, равно как «Пушкинский дом» — это предел использования внутритекстового АМК. При этом видно, что так как постмодернистскому кризису метакреативизма

[210] *Галковский Д. Е.* Указа соч. С. 1700.

свойственна именно тематизация творчества, эти произведения совпадают с основными стратегиями, мотивирующими эксплицитную метарефлексию.

3. Видно, однако, что вышеуказанное распределение не включает многочисленные примеры прозы, где производится стратегия дереализации действительности в диегезисе: карнавальная постмодернистская проза, как «Москва-Петушки» (1973) В.В. Ерофеева, «Я и прочее» (1990) В.А. Пьецуха. Причинно-следственная аномальность диегетического мира в восприятии перволичного нарратора в «Около Эколо» (1989) В.С. Нарбиковой, демонстрация точки зрения безумного сознания, вербализация в акте наррации его раздвоения в «Школе для дураков» (1976) С. Соколова. Хотя МК в них, кроме произведения В. Нарбиковой, есть. Они образуют неспецифичный для постмодернистской метарефлексии полюс авторского комментирования, а иронически переосмысляют способы аукториальной наррации и авторского комментирования, свойственные предыдущим парадигмам литературного процесса.

2.1.10 Мотивировки АМК в динамике смены субпарадигм художественного сознания

Мы обнаружили, что АМК как форма метарефлексии в литературном произведении как монотекстовом дискурсе проявляется во всех субпарадигмах и на всех периодах от классицизма до постмодернизма в русской литературе. При этом в функционировании и месте в произведении АМК наблюдается корреляция с ростом художественного самосознания. Так в субпарадигмах метакреативизма, в символизме, и особенно в постсимволизме, происходит наибольшая объективация авторского сознания, прямая тематизация вымысла и искусственности, что продолжается в прозе постмодернизма. С другой стороны, АК отражает процесс роста пластичности романной формы, занимая ключевое место в метапрозе постсимволизма, и центральное место в наиболее рефлективных проявлениях художественной прозы постмодернизма. Так что в свете последнего можно

сделать вывод о комментарии как о жанровом архетипе постмодернистской метарефлексии.

При этом есть не только линейные, но и периодические закономерности. Так АМК как наиболее эксплицитная форма метарефлексии может быть побочен пониманию цели литературного творчества или прямо вербализовывать эту цель или ключевую ценность, то есть быть в рамках определенной субпарадигмы литературного процесса подчиненным более общей прагматике, *непрагматическим или прагматическим,* составляющим эту прагматику. Например, в классицизме и реализме АМК *непрагматический*, чаще всего декоративный, или выполняющий роль подготовки к поучению, оформления отступлений на более широкие темы, иногда составляющие общий АМК; в романтизме, постсимволизме и постмодернизме – он ключевой инструмент авторского исследования, познания и дистанцирования от собственного творчества, вплоть до использование научного инструментария применительно к конкретному месту текста.

Во-вторых, в рамках стратегии конкретного произведения, АМК может быть *периферийным и центральным*. Так в символистском «Огненном ангеле» В.Я. Брюсова комментарий-предисловие занимает периферийное место, и хоть прагматически служит для усиления правдоподобия, вербализации авторского кругозора и т.д., тут же отступает. Напротив, в символистском же «Петербурге» А. Белого «мозговая игра» и ее рефлексия является ключевым «физическим» законом диегетического мира, является и средством изображения и суггестивного воздействия, и самим изображаемым, что рождает эффект когнитивной неопределенности, смешанности сознаний героя, эксплицитного автора, предполагаемого читателя, и комментарий всегда – в отступлениях нарратора – интегрирован в повествование.

В-третьих, система форм метарефлексии (а не только АМК) может иметь *общехудожественные* и *сюжетные мотивировки*, или смешанные, с преобладанием одних или других мотивировок. Например, метафикциональная реплика духа в «Старинных диковинках» М.М. Попова в очень высокой степени

сюжетно мотивирована. Напротив, размышления Фауста в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского, или комическая аукториальная наррация чаще всего не сюжетно мотивированы, а реализуют ту или иную *концепцию художественного*, и обозначают более сильную связь с выбранной стратегией реализации эстетического модуса. Можно сказать, что сюжетная мотивировка связана с точкой зрения и сознанием нарратора, а общехудожественная – с сознанием имплицитного автора.

В-четвертых, в АМК может вербализовываться отношение между *уровнями повествования или между уровнями произведения.* Так, например, в «Страннике» (1832) А.Ф. Вельтмана в проблематизации вымысла постоянно выходит к границам жанра путешествия, а также к теме авторства, то есть *мыслит о об уровнях произведении как эстетического целого*. Напротив, в «Двойнике» А. Погорельского нарратор и его двойник комментируют отношение истории и события, лежащего в основе истории, отобранное для истории, то *есть находятся в парадигме уровней повествования.*

Наконец, в-пятых, сам акт вымысла, анализируемый в АМК может пониматься по степени власти, *как акт говорения, речевого вымысла*, или как *акт создания, преображения действительности*. Это различие легко прояснить на примере постсимволистской литературы: в романе «Вор» (1927) Л.М. Леонова автор-персонаж Фирсов, имеет некоторую власть над другими персонажами, но все-таки его основным творческим актом является запись и слежка, в алло-МК эксплицитного автора к его записям и в метафикциональной рефлексии самого Фирсова дается комментарий к манере, стилю, приемам, к выбору действительности, к ее группировке. Напротив, в «Журавлиной родине» М.М. Пришвина, эксплицитный автор за счет демонстрации вариантов действительности и рефлексии влияния вымысла на его жизнь, и жизни на вымысел, а также демонстрации особой духовной дисциплины, которая требуется для творчества, вербализует вымысел как экзистенциальную практику преображения внутренней и внешней действительности человека. Этот аспект нами более подробно будет разобран в 3 главе.

Можно выявить общее соотношение субпарадигм литературного процесса в свете МК. Нами было замечено, что комплекс мотивировок метарефлексии и стратегий использования АМК чрезвычайно схож в классицизме и реализме: непрагматическое использование комментария, часто слабая интеграция. Обратная ситуация наблюдается в романтизме и постсимволизме, которые схожи между собой и противоположны предыдущей паре. Промежуточный статус имеют сентиментализм и в символизм: в них АМК как будто резко теряет значение, и в своих формах тяготеет к соседним периодам. Возможно, этих периодов в периодизации АК (но не для АМК) не существует: после классицизма идет романтизм, после постромантизма – постсимволизм.

2.2. Конструктивные особенности АМК в свете его жанрово-методической сущности

В первом параграфе этой главы мы говорили о мотивировках АМК как отдельной формы в реестре эксплицитных форм метарефлексии в рамках стратегии произведения как монотестового дискурса. Эти мотивировки были связаны с сущностными аспектами художественного самосознания, изменяющегося от субпарадигмы к субпарадигме в ходе литературного процесса. Однако, как мы выяснили в первой главе, внутритекстовый АК – это в строгом смысле лишь одно из проявлений эталонного АК, каким он явлен в паратексте, то есть заимствован художественным произведением из изменяющегося реестра использующих жанр комментария дисциплин, будь то критика текста или текстология. В подпараграфе 1.1.1 мы уже указали на ключевое для отечественной традиции изучения АК его определение текстологией и литературоведением как типа комментария по субъектному признаку. В подпараграфе 1.1.3 выявили типические черты АК как элемента перитекста. Теперь нам надо конкретизировать, во-первых, его специфику в перитексте в свете его жанровой и методической сущности, а, во-вторых, то, как эти особенности преломляются в художественном тексте.

2.2.1. Жанровая и методическая сущность АК как комплекса

Комментарий не относится к формам художественного дискурса, но к научному или, если быть точным, к аргументативному дискурсу[211], для которого жанровое деление неспецифично. Однако несмотря на это у комментария есть свои совершенно определенные жанровые признаки. Во-первых, в общем и целом, комментарий представляет собой текст, соотнесенный с другим текстом определенным интерпретирующим или справочным отношением. Ключевым для комментария как жанра является эта соотнесенность, которой обуславливается а) его побочная, маргинальная, при-текстовая, в общем зависимая природа. И в этом свете можно сказать, что комментарий – это эталон паратекста. Б) Притекстовость у комментария выражается в прицельности к месту текста из-за его положения именно напротив конкретного «примечательного» или темного по смыслу фрагмента. Коррелят соотнесенности – это структурная единица комментария, который может быть их суммой, и тогда говорится, что комментарий – сумма примечаний. Комментарий есть «выделение чего-то из целого для более подробного и обстоятельного рассмотрения, чем это возможно в составе целого»[212]. В) Эта соотнесенность мотивирована запросом на понимание, то есть жанр комментария имеет интеллектуально-познавательный смысл. Г) И интерпретация, и приведение справки говорит о разнице языка комментария и соотнесенного с ним фрагмента текста, то есть комментарий характеризуется «гетероглоссией», «комментатор говорит на языке некоей реальной или воображаемой аудитории»[213], а не на языке имплицитного и эксплицитного авторов. Д) Как следует из того, что структурная единица комментария – это коррелят соотнесенности с местом-текста (б), он может быть рассредоточен и составлять аппарат подстрочных примечаний или затекстовых пронумерованных

[211] «Рассуждение членится иначе, чем рассказывание. Вместо цепи эпизодов оно представляет собой цепь дефиниций (в широком значении снятия неопределенности, установления интеллигибельных границ определяемого явления)…» (*Тюпа В. И.* Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 201).

[212] *Касаткина Т. А.* Комментарий в целом культуры // Комментарий: теория и практика / отв. ред. Т. А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 26.

[213] *Брагинская Н. В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // Мировое древо = Arbor mundi. 2007. № 14. С. 22.

примечаний, а может представлять связный единый текст. В обоих случаях он композиционно зависит от соотносящегося текста, от распределенности в нем темных фрагментов, но в последнем случае он приобретает и собственную композицию, которая обуславливается методом. Е) Как следует из того, что комментарий является эталоном паратекста (а), и что он осуществляет смысловой перевод текста (г), комментарий находится в двойной зависимости. Завися от произведения, он менее необходим, чем структурные части основного текста, будучи же обусловленным историческим контекстом, он с необходимостью постоянно изменяется. Отсюда регулярное обновление комментария при академических изданиях, или, наоборот, его взаимозаменяемость с фрагментами авторского дискурса в художественных текстах, которая служит аргументом от его большей необходимости, и, следовательно, вхождения в эстетическую целостность.

Методическая сущность комментария как раз отвечает за характер его связи с основным текстом. От метода, проводимого в комментарии, зависит, во-первых, его объем, то есть положение при тексте или за текстом, или отдельной частью издания, или отдельным изданием. Во-вторых, зависит критерий соотносимости, какие фрагменты комментируются, а какие нет, то есть логическая композиция комментария. В-третьих, метод обозначает, какая, интерпретативная или справочно-фактографическая модальность будет осуществляться в комментарии. Разграничение этих двух модальностей – общее место в изучении комментария: разграничиваются концепционный, «интерпретирующий историко-литературные, стилистические, философские» аспекты произведения, и текстуальный комментарий, относящиеся к предметно-фактографической стороне текста, к реалиям[214], мы его далее будем называть «адаптационным», так как он служит адаптации читателя к требуемым текстом рецептивным компетенциям. Однако также признается, например С.А. Рейсером, что любой справочный, адаптационный компонент содержит имманентную ему интерпретацию [215] ,

[214] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Л.: Просвещение, 1983. С. 6–7.
[215] *Рейсер С. А.* Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978. С. 143.

заключающуюся хотя бы в самом выборе того или иного места текста в пределах, определяемых методом.

Теперь перейдем к эмпирическому разграничению двух конструктивно полярных видов комментариев. А) Подстрочный справочный комментарий линейно расположен вдоль всего текста, находится в зависимости от распределения в нем темных мест, а также от выбранного метода. Однако, во-первых, уменьшая смысловую неопределенность отдельных фрагментов, такой комментарий уменьшает неопределенность смысла текста как целого. Во-вторых, количество реалий, нуждающихся в комментарии или экзотических слов, по закону Ципфа[216], ничтожно мало, и, в-третьих, для снижения неопределенности коммуникации трудные и темные места обычно даются в начале, как в случае введения терминологии или экзотического или исторического описания в тексте. В художественной прозе эта особенность наиболее ярка в историческом романе. Эта закономерность была отмечена Н.В. Брагинской. Поэтому мы выдвигаем тезис, что адаптационный комментарий обладает убывающим к концу структурным типом распределения, он тяготеет к началу.

Б) Эталон второго структурного типа комментария – это концепционный затекстовый комментарий. Он интерпретирует определенный аспект или группу аспектов произведения, но ограничен прагматикой не адаптации, а более тонкого моделирования читательской рецепции, что определяет, во-первых, его положение при тексте, во-вторых, его объем. Если первый тип зависит от распределенности неясных мест в тексте, от прагматики текста, от метода комментирования, то второй – от характера текста как целого и от прагматики издания. Он не имеет ярко выраженной динамики, но имеет тенденцию к возрастанию в зависимости от культурной ценности текста, которая коррелирует с ростом «прочитанности» текста, истории его интерпретации. То есть подчиняется

[216] Закон Ципфа – это закон значащий, что частотность употребления слова обратно пропорционально порядку этого слова в ряду, распределенному по убыванию использования: то есть второе слово в ряду по частотности в два раза меньше, чем первое. Это показывает кратно меньшее количество редких слов, и позволяет указать, что некоторые нуждающиеся в глоссах слова приводятся в тексте единожды. А в литературном тексте это может прямо указывать на художественный прием экзотизации.

закону возрастающей культурной памяти, который отражает закон возрастания сложности цивилизации [217] . Также, как отметил К.А. Баршт, в подобных комментариях наличествует вторичный нарратив [218] . Мы бы уточнили это наблюдение и дополнили его тем, что этот нарратив обеспечивается в АК перенесением фокуса с основного текста на сам комментарий или его части, на его внутреннюю логику, или на раскрывающиеся в ходе комментирования перспективы аргументации, или даже отдельные представления, возникающие в ходе комментирования, например, на продуктивные метафоры. Поэтому мы выдвигаем тезис, что концепционный комментарий можно назвать возрастающим по ходу произведения, тяготеющим к концу.

Между этими двумя типами располагаются промежуточные типы: интерпретативный, концепционный подстрочный комментарий, с возрастающей динамикой, затекстовый справочный комментарий списком примечаний, с убывающей динамикой, и другие, которые будут перечислены ниже.

По принципу единства АК с художественным текстом он должен относиться к одному или другому типу структурного распределения независимо от того, внутритекстовый он или перитекстовый. Если мы вернемся к функциональному и содержательному анализу АК, проведенного в первом параграфе второй главы, то мы заметим, что он ничего не говорит о его распределении, частотности. Структурный тип комментария как целого не

[217] С. Шумский в работе «Воспитание машин» пишет: «Технологический пакет представляет собой сумму накопленных цивилизацией знаний. Причем, как мы покажем, они увеличиваются гораздо быстрее численности населения (как квадрат количества людей)» (*Шумский С. А.* Воспитание машин. Новая история разума. М.: Альпина нон-фикшн, 2021). Более эмпирически описывают рост информации А. И. Михайлов, А. И. Черный и Р. С. Гиляревский: «Польский книговед Болеслав Ивинский в 1911 г., умело применив метод интерполяции для периодов, за которые полные статистические данные отсутствуют (с середины XVI в. до середины XVIII в.), пришел к выводу, что до 1908 г. включительно было опубликовано не более 10,4 млн. названий книг. Последнее по времени капитальное исследование этого вопроса принадлежит американцу Ле Рой Мерриту, который основывался на данных Б. Ивинского. В 1942 г. он оценил мировую книжную продукцию по 1940 г. включительно в 15,4 млн. названий. Если принять эту цифру за исходную и основываться на данных ЮНЕСКО, по которым ежегодно на мировой книжный рынок выпускается 350 тыс. изданий, то можно говорить о 23—25 млн. названий книг, напечатанных со времени Гутенберга» (Михайлов А. И. Основы информатики / А. И. Михайлов, А. И. Черный, Р. С. Гиляревский. М.: Наука, 1968. С. 73).

[218] *Баршт К. А.* О направлениях и пределах комментирования художественного текста // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 289.

существен в аспекте стратегии дискурса, где главенствующей характеристикой является его художественно-эстетическая функция. Она подчинена закону возрастания самосознания от субпарадигмы к субпарадигме литературного процесса. Вместе с тем эмпирическим фактом является то, что возрастание концепционного и убывание адаптационного АК остается по ходу литературного процесса неизменным. Напротив, возможности комбинации форм комментария, совмещения в одном произведении разных структурных типов его распределения очевидно зависят от процесса романизации прозаических жанров, повышению их пластичности.

Надо только уточнить, что процесс романизации существен не для комментария вообще, а только для АК, который формально модифицируется, включаясь в текст произведения в виде парантез, параграфов, синтаксических периодов, отдельных предложений. А чем более интегрирован комментарий в текст, тем сильнее в нем методическая сущность сливается с художественной функцией. Поэтому может показаться, что структурный тип АК зависит от литературного самосознания, что не так.

2.2.2. Функциональная роль комментария в композиции произведения и метод комментирования

Мы выяснили, что АК может различаться по структурному типу, но также по формально-методической выраженности. Поэтому естественно, что можно выделить следующие его типы.

А. *Ярко-выраженный внетекствый (перитекстовый или затекстовый) адаптационный (реальный, историко-фактографический, языковой) АК.* Его эталоном являются подстраничные глоссы или фактографические примечания.

Б. *Ярко-выраженный внутритекстовый адаптационный комментарий*. Его эталоном являются парантезы-глоссы.

В. *Ярко-выраженный внетекстовый концепционный (философский, поэтологический, историко-поэтический, вольный авторский, эрудитский и т.д.)*

комментарий. Его эталоном являются текстовые полемические, философско-эстетические и другие примечания.

Г. *Ярко-выраженный внутритекстовый концепционный комментарий.* Его эталоном являются главы-комментарии, главы-введения, программы, обобщения. Мы разбирали этот вид комментария как нарраториальный МК.

Сами эти четыре вида являются эталонами для менее выраженных видов комментария. При этом есть произведения, в которых присутствуют и адаптационные, и концепционные, внетекстовые и внутритекстовые комментарии. Нам важно показать, что и внетекстовый, и внутритекстовый адаптационные комментарии обладают убывающей структурой распределения, вне зависимости от авторской стратегии. То есть в каждом случае применения адаптационного АК он убывае, или единожды, или многократно, создавая картину нескольких количественно убывающих распределений, и, наоборот, концепционный комментарий, если он использован несколько раз, или из-за особенностей композиции становится концепционным многократно, многократно же возрастает. Приведем примеры с дальнейшей дифференциацией вышеприведенных типов.

А-1. Внетекстовый адаптационный АК. В одной из «ливонских повестей» А.А. Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга» (1823) подстраничный реально-фактографический АК, данный линейно, распределяется так: 4 примечания в 1 главе, 2 во 2 главе, 7 в 3 главе, 1 в 4 главе, 1 в 5 главе, 0 в 6 главе, 1 в 7 главе, 0 в 8 главе, 1 в 9 главе, 1 в 10 главе. Данный затекстовым списком, как в «Полярной звезде» (1823) комплекс комментариев от 1 примечания к последнему демонстрирует убывание объема. 1-е примечание огромное, но оно представляет собой программу, обосновывает выбор темы, предмета, метод написания: «Все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступною точностию, а нравы, предрассудки и обычаи изобразил я, по соображению, из преданий и оставшихся памятников…» [219]. И даже метод примечания: «Предмет сей книги не позволяет мне умножить число

[219] *Бестужев-Марлинский А. А.* Роман и Ольга // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 35.

пояснительных цитат...»[220]. Это, конечно, предисловие, помещенное в примечание, но будучи примечанием, оно МК, то есть оно концепционное. Второе объемное примечание, так же располагающееся в 1-й главе, реально-историческое: «Брак сопровождаем был в старину множеством обрядов: [перечисление обрядов]»[221]. 7 примечаний 3-й главы – это краткие глоссы, например: «запольские – загородные»[222], или исторические и историко-культурные комментарии: «Военно-торговое общество братьев шварценгейптеров, существовшее в Ревеле и Риге, в гербе своем имело голову с. Маврикия…»[223]. По объему примечания первой главы практически равны объему всех остальных глав. Но примечание первое в первой главе – концепционное, а последующие фактографические, при этом третье примечание в 1-й главе больше всех последующих. Отсюда можно сказать, что есть две нисходящие динамики, по объему и по количеству: от 1-й главы до 2-й (с объемных концепционного и историко-фактографического до кратких глосс), и заново от 3-й до последней, нисходящая частотность адаптационного комментария. Это связано в повести с введением в третьей главе хронотопа средневекового праздника. То же распределение повторяется в «Замке Нейгаузен» (1824): 1 – в 1-й главе. 0 – во 2-й главе, 0 – в 3-й главе, 4 в 4-й главе, 1 в 5 главе, 0 в 6-й главе, 1 глосса в 7 главе. Такие реально-фактографические комментарии выполняют художественную функцию экспозиции хронотопа и комментаторскую функцию адаптации рецепции посредством проведения исторического метода, обращения к современным комментатору дисциплинарным формам исторического знания.

А-2. Смешанный вариант: адаптационный внетекстовый комментарий в функции концепционного: адаптация концепции. Интересен случай романа «Непостоянная Фортуна или похождение Мирамонда» (1781) Ф.А. Эмина, где глоссы, фактографические и мифологические примечания убывают вообще от первого к третьему тому: 21 примечание в 1-м, 10 во 2-м, 1 в 3-м, то есть в целом

[220] Бестужев-Марлинский А. А. Роман и Ольга // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 35.
[221] Там же. С. 36.
[222] Там же. С. 49.
[223] Там же. С. 45.

это количественно убывающий комментарий, что говорит о его общей адаптационной функции. Но примечания имеют разную художественную функцию, они образцово краткие, проводят необходимую информацию. Эти фактографические примечания распределяются по экспозициям хронотопов, например, примечание о том, кто такие мавры по прибытии Мирамонда в Гранаду [224] , ту же функцию выполняют и истолкования иезуитского чина «провинциала» (с. 61), и глосса к «майстро» (мистеру, на с. 69). При этом они образцово воспроизводят убывающую динамику на локальном уровне, как в случае большого историко-фактографического примечания о министрах (с. 188 второго тома), и следующего за ним в том же хронотопе краткого примечания о буллах.

Напротив, мифологические примечания локально, в первом томе, количественно возрастают по ходу текста, и вдобавок к этому сами по себе чрезвычайно объемные, а затем ниспадают. Они адаптационные, справочные по содержанию, но благодаря тому, что в субпарадигме классицизма мифологический реестр образов ассоциировался с поэзией, а поэзия наиболее неоспоримо считалась литературным искусством (см. параграф 2.1.3), они являются маркерами литературности в романе. Отсюда и повторяющаяся при мифологических примечаниях формула: «баснословят стихотворцы» (1 том с. 113, 2 том, с. 221). Во-вторых, понимание мифологии обеспечивает успех образа, в котором они часто являются элементом сравнения, как, например, в этом фрагменте, где Мирамонд сравнивает свое сердце с некой Ахеронтовой печью: «В Ахеронтовой печи столько пламени не находится, сколько в моем сердце, которым оно ежеминутно пылает…». К этому дается характерное примечание с метапоэтической формулой: «Ахеронт называлась река, текущая в Битинии, которую баснословы перенесли в ад, сказуя, что воды ея всегда горят»[225]. Наконец, когда ограниченный реестр мифологических фигур введен, надобность в мифологическом примечании пропадает.

[224] *Эмин Ф.* Непостоянная фортуна, или Приключения Мирамонда. М.: Университетская типография, Типография Н. Новикова, 1781. С. 56.
[225] Там же. С. 149.

А-3. Трансформация: адаптационный комментарий, становящийся концепционным. Здесь наиболее красноречиво распределение примечаний в 3 томах «Войны и мир» 1940 года издания, где практически все выноски – это переводы или глоссы, и где в первых двух томах прослеживается от части к части снижение общего количества глосс, хотя франкоговорящих персонажей не убывает: в 1 части первого тома 257 глосс и переводов в примечаниях, во 2 части 63, в 3 части 79. Во втором томе в 1 части 26, во 2 части 58, в 3 части 41, в 4 части 3, в 5 части 44. Здесь фиктивный автор, с одной стороны, приводит глоссы и переводы для адаптации реципиента к изображенной французской речи, а с другой адаптирует к стилю и художественной функции французской речи, которая маркирует определенные группы персонажей. В 3 томе, напротив, количество глосс возрастает, но за счет интенсивного и ценностно важного, то есть концепционного, двуязычного диалога Пьера с Рамбалем (43 глоссы)[226], после которого возникает резкий спад примечаний. Это пример того, как примечание одного типа, причем связанного с реалиями диегетического мира произведения, убывает на протяжении большей его части, вопреки изображаемому: например, на 2 часть 2-го тома приходится встреча Наполеона и Александра в Тильзите; а затем становится концепционным, используется как прием.

Радикально другой по стратегии вариант трансформации адаптационного примечания в концепционное дает АК в виде затекстовых примечаний к «Алтарю Победы» (1912) В.Я. Брюсова. По форме они адаптационные, историко-фактографические, антиковедческие, филологические, переводческие, реальные. Но автор предлагает новую концепцию примечаний, которые «непосредственного отношения к повести» не имеют, но могут быть «не безынтересны для читателя» [227]. Этим мотивируется внесение в них самоценной прагматики, способствующей увеличению их объема, при сохранении их постраничной и

[226] Подсчет ввелся по изданию: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений под общей редакцией В.Г. Черткова. Том 12-14. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1940. С. 164.

[227] *Брюсов В. Я*. Алтарь победы // Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1975. С. 556.

пофрагментной отнесенности к тексту. Так, например, к историко-фактографическому разъяснению, почему за прохожими «шли рабы с фонарями», к примечанию: «В Италии не было обыкновения по ночам освещать улицы»[228], – приводятся две объемных цитаты из Либания и Аммиана Марцеллина, с указанием ссылок и мест цитат. Или, например, к «Собранию в Курии» и примечанию, что речь идет о «Курии Юлия (Цезаря)», дается историческая справка, что «Август украсил ее портиком (chalcidicum), в древних путеводителях именуемым atrium Minervae». Далее примечание дополняется историей этой архитектурной постройки[229]. По произвольности расширения примечания «Алтарь Победы» похож на «Бесконечный тупик», где эта произвольность, причем именно и прежде всего не-метафикционального комментария, доведена до предела. То есть «Бесконечный тупик» является примером радикальной трансформации адаптационного комментария в концепционный, откуда следует его возрастающее структурное распределение в произведении.

Б-1) Ярко-выраженный адаптационный внутритекстовый авторский комментарий. Этот случай представляет подчинение логике адаптационного примечания парантез. Парантеза, то есть заключение в скобки, является одним из видов интеграции фактографического комментария и глосс в текст. Например, в фантастическом романе «Красная звезда» (1908) А.А. Богданова парантезы возрастают по мере текста, но три парантезы псевдо-фактографического характера исчезают ближе к концу, когда заменяются обильными парантезами художественно-концепционного характера, содержащего ремарки нарратора. Фактографические парантезы выполняют функцию экспозиции хронотопа и метафикциональную функцию утверждения достоверности. Так одно примечание в скобках есть в 8-й главке первой части, в сцене удаления космического корабля от земли в космос. В нем поясняется собственно течение времени в хронотопе открытого космоса: «на другой день после нашего отплытия (мы сохраняли этот счет времени, хотя для нас, конечно, уже не существовало настоящих дней и

[228] *Брюсов В. Я*. Указ. соч. С. 561.
[229] Там же. С. 567.

ночей)…»[230]. Эта экзотическая особенность восприятия времени дана кратко и с использованием метаязыка «счет времени» по образу фиксации физического факта. Подобно этому в 4-й главке при посещении музея культуры Марса во 2 части дается фиктивный историко-политический факт: «(у марсиан раньше существовали и религии)»[231], в 3-й главе 3-й части также уточняется различие марсианского и земного времени в сцене фабричного труда главного героя. Все эти парантезы имеют характер фактографического адаптационного примечания, располагаются в моментах экспозиции хронотопов.

Б-2) Смешанный вариант: адаптационный комментарий в функции концепционного, адаптация концепции. Наиболее красноречивую демонстрацию убывания адаптационных парантез дают парантезы в «Белой гвардии» (1924) М.А. Булгакова из 60 парантез 46 приходится на первые 10 из 20 глав романа. Парантезы у М.А. Булгакова чрезвычайно разнообразные. Это сообщения историка, причем историка и хроникера «(о ранении в шею таинственного майора Шратта знали утром очень немногие)»[232], и историка своего времени: «(хотя, впрочем, газеты время от времени помещали на своих страницах первый попавшийся в редакции снимок католического прелата, каждый раз разного, с подписью – Симон Петлюра)»[233]; характеристики персонажей: «… конфузливо забормотал священник. (Он всегда конфузился, если приходилось беседовать с людьми.)»[234]. Также такие парантезы иногда включают экспозицию: «и в нижнем этаже (на улицу – первый, во двор под верандой Турбиных – подвальный)»[235]; фактические характеристики в экспрессионистической форме «(три дюйма)»[236] к калибру пушки; и другие сведения, вплоть до авторских диалоговых ремарок: «Нужно же кому-нибудь было защищать город от этих (Василиса понизив голос)

[230] *Богданов А. А.* Красная звезда. СПб.: Т-во Художественной печати, 1908. С. 36.
[231] Там же. С. 74.
[232] *Булгаков М. А.* Белая гвардия // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 282.
[233] Там же. С. 239.
[234] Там же. С. 182.
[235] Там же. С. 183.
[236] Там же. С. 287.

мерзавцев…»[237]. Их общая функция в прямой адаптации рецепции читателя к сцене, хронотопу, истории диегетического мира, есть функция примечания. Однако при этом обусловленная методической природой комментария краткость у нарратора «Белой гвардии» переходит в рапортовость, в телеграфный стиль, и при этом очевидна, особенно в диалоговых комментариях, избыточность скобок, что создает образ говорящего апарте хроникера, свидетеля, добавляет суггестию тревожности, причастности к ходящему слуху и тайне. Для всех парантез в «Белой гвардии» свойственно убывающее распределение, что следует из их общей адаптационной природы.

Б-3. Трансформация внутритекстового адаптационного комментария в концепционный маловероятна из-за того, что сама форма комментария и методическая природа комментирования здесь сглажены. Внутритекстовый адаптационный комментарий уже является в некотором роде концепционной трансформацией внетекстового адаптационного комментария.

В-1. Явно-выраженный концепционный внетекстовый комментарий также был на протяжении развития жанровых форм художественной литературы маловероятен. Требовалось достичь наибольшей пластичности жанра, чтобы именно комментарием, с акцентом на его форму, а не функцию и не по аналогии, включить комментарий в произведение. Так, например, комментарием являются размышления ученых друзей в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Они находятся в постпозиции, представляют как бы затекстовый эссеистический комментарий к прослушанной истории. А также отделены от вставных рассказов графически, пробелом и чертой. При этом рассматривают их, проводя определенный метод: сперва как фантазию, затем как отражение духовной тенденции, затем в свете общих тем искусства и культуры, затем доходят до гносеологических и философских вопросов. Эти комментарии имеют восходящую динамику по объему: так после программных «Введения», «Первой ночи» и «Второй ночи» с «Desiderata», которые являются манифестом, принадлежащим авторам вставных историй, то есть авторским манифестом, идет «Третья ночь», где именно как

[237] *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 366.

чужой текст дается история «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези» (объем 6 стр.) с последующими, внетекстовыми по отношению к ней МК в рамочном диалоге (в общем объем обсуждения 3 стр.). «Четвертая ночь» включает предисловие Фауста к цепочке текстов объемом в 2 стр., сами тексты занимают 6, 2.5, 1, 6, 5, 1 страницы соответственно. За ним следует обсуждение на 1 стр. «Ночь пятая» начинается с художественного текста на 11,5 стр. и венчается обсуждением на 5 стр. «Ночь шестая» предваряется диалогом на 2.5 стр., далее дается «Последний квартет Бетховена» 5 страниц, после него МК на 2,5 стр. «Ночь седьмая» начинается с «Импровизатора» на 10 стр., и обрамляется диалогом на 6 стр. «Ночь восьмая» начинается с «Себастьяна Баха» на 29 стр. «Ночь девятая» вся состоит из эстетического диалога, философско-эстетического комментария (МК) к произведению. Он занимает 9 страниц и перетекает в дискурсивный эпилог, имеющий характер энциклопедического диалога с моментами МК ко всему произведению и общего МК. Он занимает 42 страницы[238]. То есть видно, как рефлексивная часть тяготеет к концу книги, и выносится в «Эпилог», то есть за текст, по модели затекстового комментария, но так как затекстовым может быть и адаптационный комментарий, надо отметить, что объем последних по распределению частей рассуждения выше, чем первых, что соответствует возрастающему типу концепционного комментария. При этом чисто формально комментарий Фауста, Ростислава, Вячеслава и Виктора принадлежат тексту, составляют рамочную историю, по собственному жанровому определению автора, представляют собой драму, обмен репликами. Поэтому «Русские ночи» дают, конечно, концепционный внетекстовый комментарий, но не ярко-выраженный. Для таких комментариев мы выделяем виды В-2-1, В-3 и В-3-1 внетекстового концепционного комментария ниже.

Мы находим яркий пример В-1 только в «Пушкинском доме» А.Г. Битова. Там, действительно, комментарий хоть и не вынесен под строку, но специально маркирован графически, курсивом, а также дан под повторяющимся функциональным заголовком «(Курсив мой А.Б.)». Первый комментарий

[238] Подсчет ввелся по изданию: *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: «Наука», 1975.

курсивом занимает 1 стр, второй – 2 стр., третий – 2 стр., четвертый – 2 стр, пятый – 2 стр. Затем идет «Приложение ко второй части. Професия героя», которая представляет собой АМК на 3 стр. Далее приводится статья героя Левы Одоевцева «Три пророка» в пересказе, с комментарием эксплицитного автора на 12 стр., с объемными концепционными подстрочными примечаниями (В-1). Далее идет шестой курсив на 2 стр. Затем идет «Выстрел (эпилог)» на 2 стр., где происходит метароманный вход автора в диегетический мир, и следом за этим седьмой курсив на 2 стр., который является игровым АМК. Затем, идет глава «Приложение к третьей части. Ахиллес и черепаха (отношения автора и героя)», в которых МК занимает 3 стр. из 8. После этого идет затекстовый адаптационный комментарий, трансформированный в концепционный (типа А-3) на 36 стр. объемом, и «Обрезки (Приложение к комментарию)» на 10 стр. Таким образом даже без подсчета комментариев как фрагментов текста налицо, возрастающая динамика внетекстового комментария 1, 2, 2, 2, 2, 3, 12, 2, 2, 2, 3, 36, 10 страниц соответственно [239] . При этом в «Пушкинском доме» есть внутритекстовые комментарии, выносные подстраничные адаптационные в функции концепционные (типа А-2), и адаптационные в функции концепционных парантезы (типа Б-2) в главе «Фаина» особенно. Также концепционный внетекстовый комментарий во фрагменте текста (типа В-3-1) в главе «Приложении к Первой части. Две прозы».

Двойную динамику, с двумя возрастающими распределениями демонстрирует роман «Ванька Каин» (1775) М. Комарова. В нем имеются при общей документально-фактографической их направленности разные типы по методу примечаний, фактографические, ссылки, историко-биографические, «исследовательские», в которых автор примечаний сравнивает имеющиеся у него источники, и аргументативный МК. Чем более они концептуальны, тем более объемны. Проследим динамику по строчкам примечания, в которых учитывался

[239] Подсчет велся по изданию: *Битов А. Г.* Пушкинский дом: Империя в четырех измерениях. Измерение II: роман. М.: АСТ, 2013.

объем[240]: 6-4-1-1-3-2-5-3-2-1-3-7-2-13-1-6 соответственно. При этом первая группа «6-4» – это примечания к «Предуведомлению», так что прогрессия возрастания начинается с «1-1» с фактографической и общей ссылок, документальное «3», фактографическое «2». Создающие восходящую динамику «5», «7» и «13» — это историко-фактографическое, метафикциональное, метафикционально-«исследовательское» примечания. Во второй части в «Делах каиновых, учиненных во время бытности его сыщиком» динамика следующая: 1-1-1-1-8-6-5-1-6. Причем («8-6-5» приходятся на две соседствующие страницы). То есть динамика восходящая в целом, но пиковая. «8» и «5» – историко-фактографические, рассказывающие исторический контекст, позволивший случиться каиновой свадьбе, а «6» реальный, дополняющий описание. Последний в списке второй «6» – метафикциональный, тяготеющий к эпилогу, к свойственному той литературной эпохе концевому металепсису, маркирующему конец истории. Таким образом видна нормальная возрастающая динамика первой части и измененная, адаптационно-концепционная (А-2) динамика второй части.

В-2. Структурно смешанный вариант: концепционный внетекстовый комментарий, выполняющий адаптационную функцию, характеризуется иной динамикой. Чаще всего он доминирует в первой половине текста произведения, а затем исчезает или заменяется комментарием другого типа. Здесь ярким примером выступает «История одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина. По объему примечаний, выраженному в строчках[241], динамика в произведении такая: 3-3-1-4-1-6-7-1-1-1-1-2-10-3 до главы «Сказание о шести градоначальниках». После, включая эту главу: 2-1-1-3-1-1-1-2. Очевидно возрастание по пикам «4», «6», «7» и «10». Эти примечания концептуальные, они историко-литературные (4), издательские с метанарративной функцией (6), историко-фактографические (7), издательское с пересказом (10), и все пародийно-комические, выявляющие глупость летописца и наивность его летописи. Однако после упомянутой главы

[240] Подсчет велся по изданию: *Комаров М.* Ванька Каин. Милорд Георг. М.: научно-издательский центр «ЛАДОМИР», «Наука», 2019.
[241] Подсчет велся по изданию: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Помпадуры и помпадурши. История одного города. М.: издательство «Художественная литература», 1969. Том 8.

стратегия резко меняется, появляются многочисленные парантезы, которые принадлежат сознанию нарратора, все более объединяющегося с летописцем, вплоть до огромного, превышающего по объему все примечания внутритекстового МК (51 строчка). Это связано с тем, что примечания издателя выполнили свою функцию адаптации читателя к общей концепции произведения. То же мы встречаем и в «Черновике чувств» (1942) А.В. Белинкова, где концепционный внетекстовый комментарий, а именно комментативная часть заголовочных комплексов постепенно сходит на нет и в середине произведения заменяется биографическо-фактографическим комментарием автора.

В-2-1. Формально и структурно смешанный вариант: концепционный внетекстовый комментарий во фрагменте текста, выполняющий адаптационную функцию. То же, что и в «Истории одного города», но в форме диалоговой рамочной истории демонстрирует «Двойник» (1828) А. Погорельского. В нем первая часть с появления двойника героя Антония в «Вечере первом» и до конца «Вечера третьего», венчающем первую часть, имеет фрагмент подробного рассуждения героев о достоверности рассказанной истории. Во второй части, «Вечер четвертый», которого занимает трактат двойника об уме, до конца произведения МК в диалоге отсутствует. Это связано с тем, что ироническое раскрытие природы фантастического было осуществлено, читатель адаптирован, ему ясна стратегия произведения, и далее в концепционном комментарии нет нужды.

В-3. Формально смешанный вариант: концепционный комментарий, вынесенный в отдельный фрагмент текста. Как мы уже указали выше «Русские ночи» В. Одоевского не дают чистого внетекстового концепционного комментария, но представляют смешанный вариант. Так как это произведение уже разобрано, здесь мы проанализируем форму комментария в «Что делать?» (1863) Н.Г. Чернышевского. Во-первых, предисловие дано отдельной III главой, с подзаголовком «Предисловие». Так как мы выяснили, что комментарий характеризуется постпозицией, то это онегинский или, точнее, стернианский тип авторского вторжения, данный главой, который содержит и программу, и

указание метода, а также фрагменты МК (2 стр.). Далее главкой IX главы второй дается огромный МК, посвященный характеру Марьи Алексеевны (3 стр.). Анализируемое в нем противоречие связано с логикой вымысла – конфликт между личностью персонажа и тем, каким он выступает в истории. То же повторяется и в XXIV главке главы второй, где анализируется выраженная в персонаже правда жизни, в том модусе мимесиса, которого придерживается эксплицитный автор (2 стр.). Если глава первая дает комментарий как чрезвычайно композиционно обособленную аукториальную наррацию, то в главе третьей намечается новая линия, диалога с «проницательным читателем». VIII главка этой части в целом комментаторская, в ней описание, при вводе персонажа в нарративе, дается как пример описания при комментарии: «Итак, в истории Веры Павловны появляется новое лицо, и надобно было бы описать его, если бы оно уже не было описано. Когда я рассказывал о Лопухове, то затруднялся обособить его от его задушевного приятеля…»[242]. И после описания в этой же главке: «что же различного скажете вы о таких людях? Все резко выдающиеся черты их – черты не индивидуумов, а типа…» [243] . Эта глава-комментарий изобилует метаязыком реалистического метода, выработанного литературной критикой. Но, в действительности, хоть сама глава – комментарий с примером, объемом 3,5 стр., диалог с «проницательным читателем» занимает половину главы. Далее, вне зависимости от объема, наиболее характерный пример общего способа давать комментарий отдельной главой представляет короткая главка XXVIII, объемом в треть страницы, которая наполовину посвящена диалогу с «проницательным читателем». В XXX главке первая часть до черты также является диалогом с «проницательным читателем» (1 стр.). Наконец, развитие этой линии в XXXI главе, которая носит легитимирующий (см. 3 главу диссертации) подзаголовок: «Беседа с проницательным читателем и изгнание его» [244] (6 стр.). Это, не считая многих моментов внутритекстового комментирования в рамках аукториальной наррации, или металепсиса, имеющего

[242] *Чернышевский Н. Г.* Указ. соч. С. 146.
[243] Там же. С. 148.
[244] Там же. С. 228.

форму диалога с тем же «проницательным читателем» по ходу этой части. В Главе четвертой XIII (0.5 стр.) и XIV (2 стр.) главки в XV главе (0.5 стр.). Далее в XVI главе идут «вставные тексты» снов Веры Павловны и ее переписки XVII главке, глава приобретает характер мозаики из текстов фрагментов разного рода. Пятая глава являет собой другую часть произведения, похожую на эпилог, а глава шестая занимает полстраницы. Таким образом, в романе «Что делать?» сам по себе концепционный внетекстовый комментарий формально-смешанного типа возрастает два раза в Главе первой и в Главе третьей. Однако с учетом характера глав, комментарий возрастает до тех пор, пока во второй половине главы четвертой посредством вставных текстов не изменяется характер нарратива, и, следовательно, метафикциональная игра, опирающаяся в первых трех главах на иллюзию устной медиации повествования, прерываемая устным же диалогом с «проницательным читателем», теряет свой смысл.

Другой случай формально-отделенных концепционных комментариев представляют «Zoo или письма не о любви» (1923) В.Б Шкловского, где «теоретические замечания о роли личного элемента как материала в искусстве»[245] появляются в «Письме пятом», в «Письме девятом» в подзаголовке появляется метафикциональный метаязыковой комментативный фрагмент «по существу дела все письмо представляет собою реализацию метафоры: в нем автор пытается быть легким и веселым…» [246] . Подзаголовок «Письма одиннадцатого» уже весь является комментарием: «Оно написано, очевидно, в ответ на замечание…» — это псевдо-биографический фрагмент, а «относительно манеры есть и содержит в себе также отрицание факта необходимости носить брюки со складкой. Все письмо снабжено библейскими параллелями» – метафикциональный пародийно-аналитический фрагмент. «Письмо двадцать второе» – пародийно-редакторское, анализирует композиционную роль нижеследующего письма, потому метафикциональное. Наконец, «Предисловие к письму девятнадцатому» представляет собой иронический, с указанием на саму ироничность произведения,

[245]*Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 187.
[246] Там же. С. 197.

композиционный анализ в форме диалога с читателем, то есть метаязыковой МК: «Как композиционно понять это письмо? […] Для иронии произведения необходима двойная разгадка действия, обычно она дается понижающим способом, в «Евгении Онегине», например, фразой: «Уж не пародия ли он?». Я даю в своей книге вторую, повышающую разгадку женщины, к которой писал и вторую разгадку себя самого…» [247] . Таким образом, виден рост объема комментаторских фрагментов, от заголовочных комплексов до отдельной главки-предисловия.

В-3-1. Внетекстовый концепционный комментарий внутри фрагмента текста. «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева представляет концепционный, но не МК особой формы. Так глава «Тверь» содержит любопытнейший пример внетекстового по отношению к вставному тексту стихотворения АК. Он не метафикциональный, но концепционный. Вставной текст – это фрагменты оды А.Н. Радищева «Вольность», что указывает на то, что персонаж-автор автобиографичен, но никаких других указаний на автобиографичность кроме текста оды и комментариев, нет. Сами комментарии двух типов: о цензуре, и перифрастические, во многом анахронические. Эталоном последних служит «Умозрительство душевное» (1734) П. Буслаева. Это связано с тем, что ода понимается персонажем-автором как написанная на образном поэтическом языке, и сам перевод образов является политическим жестом, так как становится речью, а не литературным произведением. В общей стратегии произведения такой перифрастический комментарий необходим именно в такой несколько раз объективированной форме: высказываемый персонажем-автором как комментарий к произведению. В этом концепционность комментария. Сама же его форма как АК является кульминацией общей линии внетекстового комментария этого типа, начатая комментарием эксплицитного нарратора к рукописи семинариста в «Подберезье». А в свете общей композиции произведения является промежуточным возрастающим по степени автореферентности звеном в линии «Подберезье», «Тверь», «Слово о

[247] *Шкловский В. Б.* Указ. соч. С. 227.

Ломоносове». Похожий тип концепционного комментария находим в романе «Дар» (1938) В.В. Набокова, а именно в пятой главе, где приводятся метаязыковые комментарии в форме рецензий к приведенному в четвертой главе труду главного героя, Годунова-Чердынцева о Н.Г. Чернышевском. Эти комментарии не метафикциональные в диегетическом мире, фрагментами которого они являются, но метафикциональные исходя из фиктивности самой четвертой главы романа «Дар», и из-за структуры романа, который превращается сам в книгу о Чернышевском, без введения работы Годунова-Чердынцева, как текста в тексте. До предела автореферентности эта форма внетекстового комментария доведена в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского, где в 943 примечании приводятся 7 разностилевых рецензий, по-разному, и с применением разных методов и модусов соотнесенности с предыдущими 942 примечаниями, дается анализ «Примечаний к «Бесконечному тупику»».

В-4. Трансформация концепционного внетекстового комментария в адаптационный маловероятна по той же причине, по которой невозможна и трансформация внутритекстового адаптационного комментария в концепционный (тип Б-3): внетекстовый комментарий очень методически и формально определен, его концепционный характер – это отклонение от правила, подчеркивающее правило, его возвращение к статусу адаптационного комментария, будет считываться как изначальная его адаптационность.

Г-1. Явно-выраженный концепционный внутритекстовый комментарий представляет собой комментативные фрагменты дискурса, находящиеся непосредственно в тексте произведения. Один из красноречивых примеров комментария этого типа в прозе рефлективного традиционализма представляет повесть «Каиб» (1792) И.А. Крылова. Так в начале повествования, в описании богатств восточного государя Каиба, нарратор в обращении к читателю ссылается на историка: «заметь, любезный читатель, что все это говорит Каибов историк»[248]. Это замечание входит в группу МК нарратора, апеллирующих к фиктивному субъекту историка для подчеркивания дистанции в самом акте наррации, и в

[248] *Крылов И. А.* Указ. соч. С. 368.

описании реалий диегетического мира. Здесь нам интересна динамика. Этот риторический металепсис появляется в конце первого абзаца произведения, в начале третьего абзаца вторая апелляция нарратора к историку. В 13 абзаце дается, причем целым абзацем, МК в металепсисе, в форме диалога с читателем: «Какой вздор! – скажет любезный мой читатель, но прошу не дивиться…»[249] (6 строк). В 18 абзаце идентичный МК, но большего объема (11 строк). Через 10 страниц дается игровой металепсис, разрушающий иллюзию, с функционально-комментативным фрагментом: она была прелестна, как… как то, что тебе всего милее, любезный читатель…»[250] (7 строк). На следующей странице начинается сюжет о письме и творчестве, а именно сцена в хижине автора и размышление об авторстве и писательстве, где особенно выделяется рассуждение о жанре оды. Весь эпизод занимает 3 страницы и венчает собой динамику комментария. Он сначала авторский в металепсисе, причем в нем наблюдается рост объема комментария от простых апелляций к историку, до объемного рассуждения о фантазии. А затем препоручается персонажу в сцене о литературе.

Еще один характерный пример возрастающего, причем лавинообразно, концепционного комментария являют вторжения эксплицитного автора в «Мертвых душах» (1842) Н.В. Гоголя, которые располагаются следующим образом. В первой главе краткий игровой металепсис: «а холостым, наверное не могу сказать, кто делает, Бог их знает, я никогда не носил таких косынок»[251]. Далее на той же странице – отступление о толстых и тонких, которое хоть и аукториальное и дискурсивное, но не является комментарием. Далее пролепсис в конце первой главы: «свойство гостя […], о котором читатель скоро узнает». Далее в комментарии происходит расширение функционально идентичного первому второго места во второй главе новыми функциями: добавлением метаязыка, композиционной и метанарративной дискурсией: «Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предполагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться

[249] *Крылов И. А.* Указ. соч. С. 373.
[250] Там же. С. 384.
[251] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 11.

шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело»[252]. И буквально через предложение МК в металепсисе о роли Селифана и Петрушки с самохарактеризацией автора (9 строк). На следующей странице авторское метафикциональное рассуждение о чине персонажа в аспекте удачи или неудачи вымысла (14 строк). Чуть ниже в этой же главе рассуждение о типаже Манилова в аспекте литературного типа, переходящее в обобщение о действительности, стоящей за типами (12 строк + 28 строк).

В третьей главе, МК в металепсисе с диалогом автора и читателя о речевой манере Чичикова, переходит в отступление (34 строк). В этой же главе размышление о характере Коробочки (21 строка), а также о характере Ноздрева, о его избитости (6 строк). Стоит сюда же считать вообще отступление о русском слове, существенное для художественного сознания, эксплицируемого в «Мертвых душах» (29 строк).

На протяжении четвертой и пятой главы автора нет. Но шестая глава начинается с объемной авторской самохарактеризации как писателя. Эксплицитный автор рассказывает историю своей наблюдательности, умного глаза (47 строк).

Седьмая глава начинается с программы и с огромного дискурсивного фрагмента, в котором рефлектируется тема, выбранная эксплицитным автором в свете целей литературного творчества (63 строки). В восьмой главе есть игровой метанарративный металепсис об описании дам города N. (12 строк). Об уличном слове, которое предшествует резонирующему с авторским до интерференции дискурсов размышлению Чичикова об описании женщин (13 строк), и далее АК об уличном слове «галантёрный» и о слове в произведении вообще (21 строка). Здесь же Чичиков вновь резонирует с автором: «Ну что из него выжмешь, из этого бала? Ну а если бы, положим, какой-нибудь писатель вздумал описывать всю эту сцену так, как она есть?...»[253] (6 строк). В девятой главе размышление о мужском и женском уме (20 строк). В десятой главе комментарий эксплицитного автора к

[252] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 20.
[253] Там же. С. 164.

смерти прокурора, о достоверности этого эпизода (33 строки). В одиннадцатой главе 31 строка (отступление о Руси), и рассуждение в металепсисе о о том, может ли понравиться читателю характер героя и о художественной ценности персонажей биографии Чичикова, 103 строки до вставной истории про Кифу Мокиевича и Мокия Кифовича и 38 строк после. Отсюда видно, двуглавое возрастающее распределение количества авторского дискурсивного присутствия по главам 15-68-90-0-0-47-63-50-53-172.

Г-2. Смешанный вариант: концепционный внутритекстовый комментарий, выполняющий адаптационную функцию. К этой группе относится чрезвычайно распространенная динамика концепционного комментария, который возрастает до определенного момента в произведении (см. В-2). Возьмем пример аукториальной наррации в повести «Мореход Никитин» (1825) А.А. Бестужева-Марлинского, где этот переход прямо вербализован. В начале повести аукториальный нарратор сразу появляется: «Обязан я вам и объяснить по долгу литературной совести, что карбасом в те поры, как доселе называлось судно шагов восемнадцать длиннику, на шесть ширины…»[254]. Как видно, сам этот металепсис вводит содержание, свойственное фактографическому и реальному примечанию. Далее, второй эпизод, более выпукло показывает власть эксплицитного автора над рассказом, а в контексте романтизма, силу фантазии, а именно вводит говорящую щуку, и вместе с этим комментирует достоверность ее речи: «Вот физиологические подробности, полученные мною от одной из очевидиц, щук […] слог этой щуки так цветист, как будто бы она кушала сочинителей всех темных, пестрых и голубых сказок; должно думать, что предметы отражаясь в тысяче граней рыбьих глаз, производят необыкновенное разнообразие впечатлений в их мозге…»[255]. Наконец, аукториальная наррация переходит в пассаж лирического пейзажа, отражающий взгляд эксплицитного автора, а не героя, превышающий объемом все предыдущие вторжения (1 стр.), и венчающийся еще большим полемическим диалогом с читателем, который отказывается читать произведение, где автор

[254] *Бестужев-Марлинский А. А*. Мореход Никитин // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 285.
[255] Там же. С. 287–288.

выставляет себя вместо персонажей (2,5 стр.). Поднимаются романтические темы независимости авторского вымысла, ответственности перед читателем. Затем эксплицитный автор говорит: «Я поднимаю спущенную петлю повести»[256] и наррация продолжается без авторских вторжений. Здесь АК исчерпывает свою функцию демонстрации силы и безграничности авторской фантазии.

По-другому маркируется конец концепционного комментария в «Записках из подполья» (1864) Ф.М. Достоевского. Первая и вторая их часть различаются по иллюзии медиальности наррации. Подпольный человек в первой части пишет и осознает, что пишет, то есть занимается тем, что в психологии называется автокомментарием, а в 20-е года автокритикой: его метарефлексия, включая проприо-МК, имеет психологическую мотивировку. Этот автокомментарий создан для характеризации наррации последующей части, для контекстуализации характера, а также для того, чтобы показав характер в роли автора, усилить эффект его реалистичности. Затем, когда эта концепция исчерпывающе реализуется, акцентированно письменная медиация наррации исчезает.

Г-3. Трансформация концепционного внутритекстового комментария в адаптационный трудна для интерпретации, так как сам концепционный внутритекстовый комментарий – это очень редко формально выраженный комментарий, а чаще всего фрагмент дискурса, который выполняет комментативную функцию, стоит в постпозиции, вербализует определенный аспект метапоэтики, входит в определенную метарефлексию имплицитного автора, и на пересечении всех этих характеристик считывается как комментарий.

Как видно происходит аккумуляция и адаптация разных типов комментария по ходу исторического развития, так что произведения постмодернизма могут демонстрировать большее разнообразие в использовании перечисленных структурных типов комментария, но это связано с процессом романизации. От ценностной системы конкретной субпарадигмы литературного процесса структурный тип распределения комментария не зависит.

---

[256] *Бестужев-Марлинский А. А*. Мореход Никитин // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 298.

Глава 3. АМК в композиции произведения. Категория автора и уровень высказывания

В первой и второй главах мы создали теорию АМК в художественной прозе, которая предполагает его комплексное рассмотрение ввиду двойственности его природы, а также эвристическую систему эталонов и аналогий. Он дискурс, который подчиняется а) характеру метарефлексии в художественном тексте и художественной стратегии произведения; методу, предполагаемому нехудожественным дискурсом комментария, и жанр, который в) в эталонном варианте подчинен, но внеположен жанрово определенному художественному тексту, г) но входит в композицию произведения, то есть принадлежит субъекту дискурса и уровню повествования.

Как часть художественной стратегии (а) он находится в зависимости от субпарадигмы литературного процесса и различается сообразно ей (параграфы с 2.1.3 по 2.1.9), а также мотивируется периодической динамикой доминации в пределах субпарадигмы литературного процесса того или иного модуса художественности (подпараграф с.); в плане метода (б), так как метод обуславливает корреляцию истолкования и места текста, зависит от линейно возрастающего, в постриторических парадигмах, процесса романизации прозаических жанров, а также в зависимости от субпарадигмы литературного процесса демонстрирует аутентичные конфигурации методов и функций комментативного дискурса (параграф 2.2.2). Как жанр (в) в эталонном и в аналоговом виде имеет два четко выраженных структурных типа распределения, возрастающий и убывающий (параграф 2.2.1), которые имеют неисторическую, а периодическую динамику. Но, как часть композиции (г) он может быть обще-, алло-, и проприо-метафикциональным. Как мы упоминали в параграфе 1.3, общие и алло-МК могут быть авторскими, а могут быть не-авторскими. Причем по эталону автореферентности собственно АМК могут считаться только проприо-МК. Вопросу этого градиента от проприо- к алло- и обще-метафикциональному, и наконец, к не-авторским МК будет посвящена эта глава, где градиент будет

анализироваться в свете категории авторства и качеств автореферентности и автокоммуникативности комментария.

Так как категория авторства центральна для АК как дискурса, то его функции и формы зависят от конкретной субпарадигмы литературного процесса. Поэтому мы расположим анализ примеров в соответствии с последовательной сменой субпарадигм литературного процесса. Но перед этим надо прояснить, как общий авторский МК может быть не авторским, и ответить на вопрос, почему это не противоречие в рассуждении.

3.1. Резонерство, объективация, авторизация. Три варианта соотношения субъектов АМК в композиции и в ценностной структуре произведения

МК, как мы указали в параграфе 1.3. и детализировали в параграфе 2.2.2. может быть внетекстовым и внутритекстовым, но также не-авторским и авторским.

Внетекстовый АК может принадлежать конкретному, фиктивному автору, и даже фиктивному субъекту, который не является автором, издателю, фиктивному комментатору и т.д. Внутритекстовый, как мы написали ранее (параграф 1.3) – также авторскому и не-авторскому субъектам. Понятие «не-авторский» появляется ввиду ограниченности уровневого теоретического рассмотрения: где композиция произведения представляет собой систему дискурсов, внутри которой, как бы это тривиально ни звучало, «не-авторские», не атрибутированные фиктивному субъекту, который объявляет, что написал комментируемое произведение, комментарии не могут быть «авторскими». Более того, в строгом смысле не-проприо-МК тоже не могут быть авторскими. Но композиция имеет связь подчинения со стратегией монотекстового дискурса, которую воплощает имплицитный автор.

Так как абстрактный автор, по В. Шмиду, принадлежит «поэтике интерпретации», а не поэтике наррации, образует «семантический центр» [1] произведения, и является «обозначаемым всех индициальных знаков текста»[2], где «индициальный» – значит имеющий качество «индекса», «знака, связанного с обозначаемым объектом причинно-следственной связью» [3] . Эта связь – открывается только в интерпретации с фундаментальной установкой на восприятие художественного произведения как целостности, где каждый элемент значим, обладает ценностью, и связан со всеми элементами этого произведения. Поэтому в нашей теории обращение к абстрактному автору есть указание на то, что в определении атрибуции АК ключевую роль играет интерпретационная составляющая (см. колонку «зависит от интерпретации» в таблице в параграфе 1.3). Эта наша методологическая установка призвана сгладить противоречие: почему мы утверждаем, что не-авторский комментарий может проводить авторскую точку зрения или иметь свойства авторского кругозора.

И одновременно с этим причастность к сознанию имплицитного автора, указывает на зависимость АК как дискурса в композиции от жанра и системы ценностей конкретной субпарадигмы литературного процесса, в которую входят также многие познавательные ценности, связанные с общим эпистемическим контекстом эпохи. Эта было нами отмечено при характеристике субпарадигм литературного процесса в параграфах с 2.1.3 по 2.1.5, и будет разбираться в свете содержания АМК в 4-й главе.

Связь с познавательными ценностями, как мы особенно указали при различении метатекстовых и метаязыковых комментариев в параграфе 1.1.3, сильна при МК при художественном произведении, так как он, даже если метатекстовый, то неизбежно контекстуально метаязыковой. Хотя бы потому, что вербализует метапоэтику произведения, то есть прямо отражает историческое

[1] *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 48.
[2] Там же. С. 53.
[3] *Гриненко Г. В.* Знак // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 2. / гл. ред. В. С. Стёпин. М.: Мысль, 2010. С. 49.

сознание жанра и художественных ценностей, что является экспликацией стратегии имплицитного автора.

В этом свете всякий МК в художественном тексте является интерпретативно авторским на уровне монотекстового дискурса, то есть необходимо принадлежит имплицитному автору по признаку отражения в содержании сторон авторского кругозора[4]. С другой стороны, в композиции различие между «как будто»[5] не-авторским, эксплицитно авторским и персонажно-авторским МК существенно, равно как аналогичное различие между МК, и «как будто» не-МК.

Поэтому нам следует классифицировать ситуации соотношения композиционного и ценностного уровней произведения по совпадению/несовпадению атрибутируемого автору дискурса и интенций имплицитного автора. Здесь эталоном является ситуация «резонерства», когда АМК на композиционном уровне воплощает ценностную интенцию имплицитного автора, то есть он, говоря схематично, «авторский-авторский метафикциональный-метафикциональный» (далее «а-а-м-м») комментарий. Открывающаяся здесь перспектива комбинаторно возможных ситуаций (а-а-м-м, а-не-а-м-м, не-а-не-а-м-м… и т.д.) обескураживает, так как их только по двум параметрам шестнадцать. Это, не считая еще ввода других параметров, как «комментарий-не-комментарий»: когда комментарием по интенции имплицитного автора должны считаться программа, обобщение, рефлексия.

[4] Нашу интуицию можно подкрепить положением Б. О. Кормана о различении субъекта речи и субъекта сознания: «Субъект речи — тот, кому приписана речь в данном отрывке текста; а субъект сознания — тот, чье сознание выражается в данном отрывке текста» (*Корман Б. О.* Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 156).

[5] Мы здесь, употребляя частичку «как будто», даем шмидовский перевод «Als ob» Х. Файхингера, который связывал вымысел с модусом «как будто». Некоторые отечественные авторы переводят ее как «как если бы» (см.: *Рыбальченко Т. Л.* Роман Ю. Буйды «Ермо»: Метатекстовая структура как форма саморефлексии автора // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2004, Вып. 6. С. 203). У нас «как будто» обозначает то, что «как будто» не-авторской комментарий, таковой именно из-за того, что в запутывании, в сокрытии его авторской атрибуции, или, что то же самое, в распределении свойств авторского кругозора между персонажами, есть художественная задача, так устроен вымышленный мир.

Но комбинаторика ограничивается предметом и здравым смыслом исследования. Так «не-а-не-а» (минус 4 варианта) – это не АК, и он не является нашим предметом, равно как «не-м-не-м» (еще минус 3 варианта), который является просто комментарием. Остаются 9 вариантов, из которых «не-м-м» (минус 3 варианта) вообще невозможен, так как даже в ситуации запутывающего, предлагающего неверную трактовку и не значимого фрагмента, МК, толкование принадлежит уровню метарефлексии произведения, направляет рецепцию на индикаторы вымышленности, то есть если комментарий на уровне композиции метафикциональный, то он метафикциональный вообще. Однако «не-а-а» – очень существенен и представляет момент «объективации», когда АК в композиции не соответствует ценностному сознанию имплицитного автора, но вербализует определенные метапоэтические представления, причем «м-м» это или «м-не-м» не имеет значения, ключевое именно отношение эксплицитного автора, то есть комментирующего автора-персонажа или перволичного нарратора, эксплицитного или фиктивного автора и ценностной структуры произведения.

Наконец, ситуация, в которой не-авторский субъект в комментарии резонирует с метапоэтикой произведения (а-не-а) мы будем называть «авторизацией», причем опять же подразумевается, что это в любом случае «метафикциональный» комментарий. Таким образом есть три типа АМК исходя из соотношения композиционного уровня произведения и произведения как целого: резонерский, объективированный, авторизованный. При этом все случаи «авторизации» – интерпретативно-авторские, то есть имплицитно авторские, все случаи «не-м» – интерпретативно-метафициональные. Все случаи «-а» – эксплицитно авторские. Так мы логически уточнили положения в параграфе 1.3.

Далее следует уточнить упоминаемое в параграфе 1.2.3 разграничение эксплицитных форм метарефлексии на обобщение, рефлексию, комментарий и программу. Все они, кроме комментария, как бы это тривиально не звучало, не являются комментариями на уровне композиции. Но на уровне произведения могут считываться как комментарии, то есть быть интерпретативными комментариями, что очевидно из параграфов с 2.1.3 по 2.1.5. Их классификация

тривиальна и самоочевидна: все интерпретативные комментарии – это функциональные комментарии, то есть фрагменты дискурса с комментативной функцией. В таком случае следует говорить: введение, содержащее комментарий, программа, содержащая комментативный фрагмент.

3.2. Эксплицитный авторский комментарий в художественной прозе. Резонерство и объективация

Мы начнем анализ с группы эксплицитно-авторских комментариев. Они по логической схеме могут быть резонерскими и объективированными. Однако это ничего не говорит о типе автореференции (обще-, алло-, проприо-метафикциональность), и об уровне произведения (перитекстуальный, экстрадигетический, внутридиегетический, интрадиегетический, находящийся во вставной истории). Отчасти говорит об авторитете субъекта дискурса, резонерский комментарий авторитетнее, чем объективационный. Это разграничение также нуждается в дифференциации, но не говорит о том, каков характер мотивировки исходя из формы эксплицитной метарефлексии: сюжет о письме, письменная медиация, ситуация рассказа/слушания, переписка. То есть также не говорит, насколько этот автор проявлен: писатель он, рассказчик, просто автор вставной рукописи, автор как эксплицитный автор. Так что надо различать помимо вышеупомянутых критериев, еще и дополнительные: авторитетность автора и проявленность авторской власти, которая в МК есть степень указания на гено-уровни произведения и/или на уровни эстетического объекта. Помимо этого, надо различать близость комментария к жанровому эталону внеположности тексту или экстрадиегетичности. В таком случае нормальным комментарием будет такой комментарий, который функционирует в зависимости от установленных границ уровней произведения, а аномальный тот, в котором они переучреждаются, смешиваются. Таким образом наш анализ АМК будет осуществляться по следующей схеме. Будет определяться, какой он:

1. внутритекстовый или внетекстовый,

2. резонерский/объективированный,

3. нормальный/аномальный,

4. метатекстовый/метаязыковой,

5. слабо/сильно автореферентный, то есть переопределяющий или декоративный.

Разъясняя понятия «переопределяющий» и «декоративный», надо сказать, что они отражают такое отношение комментария к произведению, при котором в интерпретации читателя, на которую он влияет, структура произведения меняется или остается прежней.

Также субъект комментария будет анализироваться исходят из того, какие атрибуты автора ему принадлежат, и в какой степени он реализует авторскую власть над вымыслом.

3.2.1. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме классицизма

Обратимся к примерам повествовательной прозы, отвечающей признакам классицистской субпарадигмы художественного сознания. В последнюю треть XVIII века мы имеем четыре разновидности МК, по критерию реализации разных ценностей художественного. Например, в «Золотом пруте» М.М. Хераскова в эпизоде в пещере, где изгнанный визирь Албекир находит укрытие, пустынник рассказывает визирю историю своей жизни и приключения, побудившие его избрать столь аскетичную жизнь. Эти приключения имеют явно сказочный характер, но так как это восточная повесть, события развертываются в типизированном хронотопе исламского востока периода расцвета Халифата, то сказочность является его частью. Однако дидактическая стратегия такова, что для исполнения цели художества необходимо указать на второстепенность вымысла по сравнению с поучением. Это объясняет, почему Албекир выражает скепсис по отношению к рассказам пустынника, и почему в 9 главе, эксплицитный автор приписывает повесть самому Албекиру. Однако на композиционном уровне это два различных авторских, точнее авторский и не-авторский комментарий. Возьмем комментаторскую линию Албекира, где образцом будет реплика: «я

люблю слушать такие странные приключения, они весьма сходны с сказками Мудрыя Шехерезады, которая тысячу и одну ночь повествовала…»[6]. Албекир не является рассказчиком в данной сцене слушания истории, поэтому это не-авторский комментарий. В комментарии обозначается вымышленность сюжета, но сам рассказ принадлежит другому субъекту, поэтому это алло-МК. Следовательно, комментарий имеет низкую степень автореферентности. Албекир не принадлежит к действующим лицам вставной истории, поэтому это экстрадиегетический по отношению к вставной истории комментарий, следовательно он метатекстовый, относится к более высокому в иерархии диегетического мира уровню речи. Обратный пример: в «Старинных диковинках» М.М. Попова герой одной из главных сюжетных линий, Видостан спрашивает у духа перстня, почему он говорит стихами, а не прозой, на что тот отвечает, что он до превращения в духа был прозван Рифмоглотом[7]. И Видостан, и дух находятся на одном диегетическом уровне, несмотря на употребление метаязыка, комментарий Видостана не-авторский, не метатекстовый, гомодиегетический, не-метафикциональный, но зато более авторизованный, чем комментарий Албекира, так как имплицитный автор должен подчеркнуть поэтичность, то есть несомненную литературность фрагмента, а также ввести классическое для прозы рефлективного традиционализма рассуждение о литературе. Видостанов комментарий обладает низкой степенью автореферентности, низкой степенью изображения авторства, так как Видостан по сюжету не является автором и не имеет атрибутов автора, не демонстрирует ни авторской власти над вымыслом, ни авторского кругозора, кроме знания родовых различий литературы.

Вернемся к Албекиру. Проблему составляет авторизованность его комментария. С одной стороны, он объективирован как носитель наивной точки зрения, когда сказочная форма воспринимается как самоценная, имеющая цель развлечь, с другой стороны, его комментарий прямо рифмуется с маркерами

[6] *Херасков М. М.* Золотой прут. Восточная повесть. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1782. С. 72.
[7] *Попов М.* Старинные диковинки, или Приключения славенских князей. СПб.: Вольная типография Вейтбрехта и Шнора, 1778. С. 78.

вымышленности, которые оставляет нарратор. Например, в начале повести: «Калиф Шаг-Багет произошел в третьем поколении от премудрыя Шехерезады…»[8]. Если мы увидим, что не-авторский комментарий Албекира не компенсируется приписыванием ему каких-либо атрибутов авторства, а также, что он не обладает никакой властью над вымыслом, при том что сам вымысел здесь очень ограничен заявленной пустынником референцией к событиям его собственной жизни, мы также увидим, что эффект объективированности возникает при некоторой степени авторизации, то есть при вводе в композицию не-авторского комментария, атрибутированного персонажу с минимально авторским статусом. Как, забегая вперед, объективированы не-авторские комментарии друзей Фауста в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Там диалог Виктора и Вячеслава комментирует манеру авторов вставной новеллы «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези» следующим образом: «Мне кажется, – заметил Виктор, – что у твоих искателей приключений большая претензия на оригинальность… – Это одна из причуд века. – примолвил Вячеслав. – И оттого, – возразил Виктор, – теперь нет ничего пошлее, как быть оригинальным»[9]. Далее Пиранези уподобляется Виктором непрактичному чудаку, вместо железных дорог желающему построить бесполезные циклопические здания. Виктор здесь осуществляет не-авторский, внутритекстовый (типа В-2-1) экстрадиегетический алло-МК, не является автором и не демонстрирует власти над текстом и вымыслом. А также демонстрирует определенную модель эстетического сознания, которая затем корректируется Фаустом-резонером с точки зрения ценности бесполезного. То есть Виктор кажется объктивированным, но это потому, что он не автор-персонаж, а персонаж. Объективация же в нашем случае – это объективация авторства, объективация персонажа – это его неотъемлемое качество, с другой стороны, комментарий Фауста имеет черты объективированно-авторского комментария, так как он, во-первых, резонер, во-вторых, в его

[8] *Херасков М. М*. Указ соч. С. 3.
[9] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 34.

мистификаторском характере есть намек на то, что он мог сам сочинить сочинения «искателей истины», его друзей.

Вернемся к «Золотому пруту», ко второму МК, а именно к главе 9, где эксплицитный автор говорит: «История сего странствующего Вельможи написана была им самим, некий любопытный Иман нашел сию книгу в пещере и сохранил невридиму, он издал остаток Албекировых приключений, спустя около полутора века…» [10] . Это резонерский, внутритекстовый АМК. Он обладает высокой степенью автореферентности. Так он изменяет статус предыдущих 8 глав, которые до этого, как мы думали, принадлежали нарратору, теперь, так как «сия достопамятная книга недавно напечатана была в Константинополе…», но «великий муфтий […] уничтожил сие благоразумное художество» [11] , эксплицитному автору, по-видимому, не принадлежит ни история, ни нарратив, а только акт наррации, где переменен язык и осовременен слог. Как видно, этот комментарий проприо-метафикциональный, так как относится к произведению, которое принадлежит данному автору, но также, так как автор становится редактором и издателем, это алло-МК. Такая смена эксплицитным автором ролей – красноречивый пример авторской власти над вымыслом, к которому он же и принадлежит. Наконец, эксплицитный автор посредством этой главы приобретает функциональные атрибуты автора, а именно владение метаязыком: «история», «повествование», «достопамятная книга», указывающее на осознание им текста как произведения, авторская внеположность произведению и истории, позволяющая ему сделать следующую композиционную параллель: «повествование о сем странном сочинении, которое, по нашему мнению, столь же любопытно, как история светящегося камня, виданного Албекиром в пустынниковой пещере» [12] . Оба эти комментарии авторизованы (так как эксплицитный автор перформативно отрекся от авторства)[13], реализуют ценности

[10] *Херасков М. М.* Указ. соч. С. 87.
[11] Там же. С. 87.
[12] Там же. С. 88.
[13] Это также и «авторский резонерский» комментарий, так как сам момент «переключения», перформативного отречения осуществлен был субъектом, который до самого момента отречения был эксплицитным автором. Перформативное отречение от авторства –

субпарадигмы классицизма в рамках художественной стратегии жанра восточной повести. Реализуемые ими ценности различны, их связь видна лишь на уровне всего текста, и поэтому приписывание эксплицитным автором произведения Албекиру не делает его в момент высказывания им МК автором, а только как бы с 9 главы и далее, но после этой главы ни эксплицитный нарратор, ни Албекир МК не осуществляют.

Другой пример представляет восточная повесть «Каиб» И.А. Крылова, где МК принадлежит эксплицитному автору и вербализуется в рамках аукториальной наррации. Его наиболее ярким примером служит эпизод с гротескным чудом, когда «мышь превратилась в прекрасную женщину». В этот момент повествование вдруг прерывает автор, имитирующий недоверие читателя: «Какой вздор! – скажет любезный мой читатель, но прошу не дивиться: в Каибов век была такая мода на чудеса, как ныне на англинские шляпки, и тот дом, в котором не случалось в неделю по крайней мере два чуда, был так же смешон, как ныне дом, где не играют в карты»[14]. И другой идентичный по структуре, по функции и по способу ввода МК: «Вот довольно огромная для перстня надпись, – скажет критик… Может ли она уместиться на перстне; это невероятность» – очень сожалею, когда свет ныне так испортился, что не верит сказкам; впрочем, вообрази, милостивый государь мой, такой перстень, на котором бы вся эта надпись поместилась, и критика исчезнет. «Но где же взять такую руку, которой бы впору был этот перстень? – спросят меня опять. О! кто знает Голиафа и Атланта, тот поверит, что на их перстнях можно было уписать более, нежели на надгробных досках людей нынешних веков»[15]. Как видно, это АК, резонерский, так как, во-первых, прямо защищает оспариваемую достоверность истории, а во-вторых, говорит о подчеркнуто произвольном характере вымысла. Для этого он использует метаязык: «читатель», «критик», «невероятность», «сказка», а также «вера» и «воображение», к которым призывает автор критика. Это проприо-МК к

художественный факт, так как без него невозможна свойственная восточной повести игра атрибуций текста, составляющая значительную ценность ее поэтики.

[14] *Крылов И. А.* Каиб // Крылов И. А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1984. С. 373.

[15] Там же. С. 374.

собственному тексту, к конкретным эпизодам гиперболы и невероятного. Субъекту этого комментария приписаны атрибуты автора: внимание к читателю и критику, осознание своей ответственности за вымысел перед публикой. Они сливаются с демонстрацией им авторской власти прерывать повествование, предлагать его альтернативы, менять субъектную атрибуцию произведения (апелляция к историку). Этот эксплицитный автор из-за того, что он экстрадиегетический, присутствует только в различных дискурсивных вторжениях, никак не описан как автор. Иллюзия медиации наррации здесь не акцентирована. Нарратив дан как его речь, однако в цитатных отсылках к историку, например, «заметь, любезный читатель, что все это говорит Каибов историк»[16], – очерчена сцена чтения. Но она относится к ситуации повествования, а не к композиции (см. главу 4). В «Пересмешнике» М. Чулкова аукториальная наррация имеет совершенно другую форму. Пересмешник – перволичный нарратор, акцентированная иллюзия устной медиации нарратива: «В одно время полковница, которой имени я здесь не выговорю из почтения»[17]. Нарратор не просто эксплицитный автор, а профессиональный говорун: «Я от природы был велеречив, часто рассказывал им истории о древних чертях, сказки о вымышленных королях…»[18]. Или раньше: «некоторые сказывали, будто бы я говорил у матери моей во чреве»[19]. Тональность наррации комическая, ее цель – развлечь, тон ее шутливый, эксплицитный автор предупреждает, что он ненадежный нарратор. Сам рассказ отчетливо делится на две половины, в первой из которых эксплицитный автор сам находится в мире своего повествования, он гомодиегетический нарратор. Поэтому аукториальная наррация сначала вводится посредством онтологического совмещения уровня акта наррации и уровня истории, которая слита с нарративом: читатель, точнее фиктивный субъект, называемый читателем, вводится в сцену. Например, в первой главе: «Господин читатель! Нам лучше будет слушать их за столом, когда они понаберутся

[16] *Крылов И. А*. Указ. соч. С. 368.
[17] *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки. М.: Советская Россия, 1987. С. 13.
[18] Там же. С. 14.
[19] Там же. С. 12.

довольно винца, тогда язык их будет проворнее и мысль посвободнее. Они уже сели; как вы думаете, кто из них больше съест? Вы, конечно, скажете, что тот толстый и одутловатый дворянин, который очень много походит на квадратную черепаху. В этом вы обманулись…»[20]. Это не МК, а металепсис, который разрушает иллюзию посредством перемены точки зрения в акте наррации от внешней по отношению к сцене, к внутренней. Но он является проявлением авторской власти, так как изображается акт вымысла, создание персонажа посредством указания на него. Переходный тип металептического ввода комментария предоставляет глава вторая, где, с одной стороны, эксплицитный автор передает диалог полковницы с офицером, потому что сидит рядом с ними и слышит их: «Мне всех вдруг слушать было невозможно, я сидел подле хозяйки», с другой же стороны, предвосхищая недоверие читателя, он обнаруживает этим, что читатель в этой сцене не присутствовал: «Может быть, иной тому не поверит и скажет, что это невозможно, чтоб такая мелкая тварь замешалась в благородную компанию»[21]. В третьей главе металепсис уже чисто риторический, и дополняется комментарием к свершившемуся акту наррации: «Признаюсь, что любовным моим изъяснением, которое присунул я ни к селу ни к городу, читателю более наскучил, нежели всею моею книгою; я хотел было в середине этой проповеди и сам встать, потому что попался мне под колено камешек…»[22], хотя во время любовного объяснения эксплицитный автор не указывал, например, в парантезе, или в отступлении, что у него камешек под коленом. То есть фиктивный читатель не присутствовал при этой сцене. Второй и третий металепсисы содержат резонерские проприо-АМК. Они метатекстовые, так как принадлежат субъекту, относящемуся в первой части к наиболее высокому уровню в ее ценностной иерархии, но также содержат понятия метаязыка: «читатель», «книга», «любовное изъяснение». Эксплицитный автор наделен не только писательской автобиографией, но и атрибутами говоруна, сказочника, пересмешника. Наконец, свободный ввод фиктивного читателя, обилие металепсисов, реализуют его

[20] *Чулков М. Д.* Указ. соч. С. 18.
[21] Там же. С. 21.
[22] Там же. С. 34-35.

авторскую власть над пространством текста. Более сложный вопрос здесь со степенью автореферентности. МК Пересмешника, в отличие от МК эксплицитного автора в «Золотом пруте» не переопределяет текст, а лишь украшает его, он даже в случае ввода в сцену фиктивного читателя декоративен.

Наконец, для примера эксплицитно авторского внетекстового МК обратимся к роману «Ванька Каин» М. Комарова. В нем МК в подавляющем большинстве приведен в виде подстраничных примечаний, причем находится в связи с программой, заявленной в «Предуведомлении», которое подписано «Матвей Комаров, житель города Москвы»[23]. Это отсылает к проблеме субъекта перитекста, разобранной нами в параграфе 1.1.3, где мы пришли к выводу, что конкретный автор предисловия, включающийся в структуру эстетического объекта, уже конкретным автором быть не может, а становится фиктивным автором с тем же именем. Однако, мы также, в параграфе 1.3., указали, что его статус зависит от интерпретации. Если мы говорим, что «Предуведомление» входит в структуру художественного текста, то автор фиктивен, если нет, то автор конкретный. Мы склонны думать, что позволительно считать в данном романе и «Предуведомление», и подстраничные примечания являются частью художественного текста. Они играют ключевую роль в художественной стратегии удостоверения реальности диегетического мира повествования. Они дают три аргумента в пользу реальности референции истории. Во-первых, документальное свидетельство: «Некоторые говорят, будто Каин сего доктора с женою зарезал, только имеющихся у меня списках ни в одном о том не написано»[24]. Во-вторых, личное свидетельство. Так дополняя один рассказ, Комаров присовокупляет его в примечании: «Видно, что сему автору неизвестно, что в Греческом монастыре многие кельи нанимают и живут в них греческие купцы, почему и сей обкраденный Каином грек был действительно купец, а не монах»[25]. В-третьих, аргумент к читательскому здравому смыслу или опыту: «По мнению честных

[23] *Комаров М.* Ванька Каин. Милорд Георг. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2019. С. 9.
[24] Там же. С. 19.
[25] Там же. С. 33.

людей, у полудюжины самых лучших подьячих не более пяти золотников имеется хорошей совести»[26], или более красноречивое и в более классической форме, напоминающей риторический металепсис, вынесенный в подстраничное примечание: «Многим, думаю я, покажутся сии слова за пустую подлую выдумку, но кто имел дело с лошадиными барышниками, тот довольно знает, что они во время покупки и продажи лошадей между собою употребляют такие слова…»[27]. Есть также и синтетический вариант: «Имя сего доктора в одном списке написан Елвах, в другом Ялвих, но я думаю, что оба оные наименования несправедливы»[28], где личный опыт подтверждает документальное разыскание. Так как это все комментарии, направленные на удостоверение истории, они все фиктум-метафикциональные, посвящены референции объектов диегетического мира, соотнесения действительности и истории. К тому же это проприо-АМК, в высшей степени резонерские, перитекстуальные. Их субъект содержит атрибуты авторства: учет читателя, пространственную и временную внеположность диегетическому миру, владение специфическим метаязыком: «список», «выдумка», «наименования». Однако степень его авторского воздействия чрезвычайно невелика. Можно сказать, что по отношению к акту наррации и построению вымысла примечания М. Комарова декоративны, они переопределяют статус текста в очень слабой степени.

Украшение и разрушение. Итак, если мы рассмотрим субпарадигму классицизма целиком, то увидим, что АМК в прозе на композиционном уровне реализует авторскую субъектность по-разному. С одной стороны, есть примеры декоративно привнесенной авторской оценки, «Пересмешник» и «Ванька Каин», с другой же, авторское вмешательство посредством комментария имеет конструктивный характер, переопределяет статус частей текста: в большей степени это реализуется в «Золотом пруте», в меньшей в «Каибе». Теперь если мы соотнесем эти группы классификацией художественных стратегий в параграфе 2.1.3., то увидим, что наиболее переопределяющее авторское вторжение

[26] *Комаров М.* Указ. соч. С. 30.
[27] Там же. С. 27.
[28] Там же. С. 18.

реализуется там, где художественность, понятая как вымысел, снимается ради подчеркивания дидактичности. Наоборот, даже в той стратегии, которая делает ставку на демонстрации художественной выдумки, АМК в плане влияния на структуру произведения декоративен.

3.2.2. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме предромантизма.

Обратимся теперь к субпарадигме **предромантизма**. Как мы уже указывали, в аспекте изменения АМК он является скорее переходным, чем самостоятельным периодом. Однако, как мы выяснили на примере субпарадигмы символизма, в таких переходных периодах в использовании МК завершаются старые и намечаются новые пути. Пример традиционного введения МК предлагает вводящий диалог с читателем металепсис в форме парантезы в повести «Софья» Г.П. Каменева. Сама повесть рассказывается вторичным нарратором и предваряется экспозицией в стиле сентиментального путеводного очерка, который принадлежит первичному нарратору и составляет рамочный нарратив для повести. Парантеза с МК, однако, принадлежит некоему третьему голосу, разделенному во времени с первичным нарратором, так как первичный нарратор, сентиментальный путешественник в это время слушает старика, вторичного. Парантеза – это голос эксплицитного автора-резонера, единичное его проявление, так как пролепсис чуть ниже: «Но, несчастный день! Позвольте мне отереть слезы. Я касаюсь начала несчастия милой моей четы, милых моих детей!» – принадлежит старику, равно как и предыдущие парантезы «Иван (так звали его)», или «Я вышел на строну к Волге и в самом деле усмотрел его внизу на берегу. (У любви золотой глазок. Он далеко видит.)», что наиболее явно в сравнении со следующей парантезой эксплицитного автора: «(продолжал старик)»[29]. Наша же парантеза представляет собой следующий текст: «(«Что это? Что это такое?» - закричит какой-нибудь мизантроп, прочтя сие место, нахмурившись, как ночная птица. – Что это такое?» Если Эрот вздумает позабавиться, если оружие его скользнет по груди твоей, тогда нахмуреное чело твое развеселится, кровь

[29]*Каменев Г. П.* Софья // Русская сентиментальная повесть / сост. П. А. Орлов. М.: Издательство Московского университета, 1979. С. 178.

вспыхнет, мысли переменятся. О, любезный Стерн! Чувствительный философ! Ты умеешь решить такие загадки; ты мастер проникать в сокровеннейшие изгибы сердца; ты знаешь причину слез Софьиных!)»[30]. Это, конечно, проприо-МК, так как он имеет функцию удостоверения истинности выражаемого и высказывается очевидным автором этого текста, отвечающим перед читателем. Но характер удостоверения у него другой, не к факту, как у М. Комарова, а к тону, речь не о правдивой передачи истории, а о правде вымысла: может ли вообще человек в такой ситуации, как влюбленность, печалиться. Причем в аргументе дается ссылка не на документ, а на автора, на литературное направление. Субъект этого комментария, появляющийся эксплицитный экстрадиегетический автор в высшей степени резонер, он демонстрирует атрибуты автора, а также имеет трудноуловимую власть над вымыслом, которая заключается в том, что он показывает модель восприятия: сочувствие. По степени автореферентности эту парантезу нельзя считать декоративной, она практически фундаментальна, так как находится в узловом моменте предчувствия героиней повести своего несчастья, и показывает, почему эмоция истинна. При этом сама возможность такого резкого вмешательства поясняющего голоса обусловлена стихийностью рецептивного впечатления, которая является ключевой сентименталистской ценностью, и демонстрируется здесь эксплицитным автором.

Обратимся к «Путешествию из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. Наррация «Путешествия» перволичная, при этом от посвящения «Любезнейшему другу» и тут же в нем высказанной программы: «Отыми завесу с очей природного чувствования – и блажен буду» […] Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь», а также декларация предмета изображения: «изображение мысли»[31], это наррация, посвященная событиям в действительности продуманной, отрефлексированной и отраженной в чувстве автора. Автор «Путешествия» – субъект постоянной рефлексии в строгом смысле, он отслеживает влияния действительности и ход собственной мысли. А так как диегетическая

[30] *Каменев Г. П.* Указ. соч. С. 180-181.
[31] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Сочинения. М.: Художественная литература, 1988. С. 27.

действительность передается через его точку зрения, то моменты самообнаружения автором механизмов собственного мышления говорят нам о том, как устроено повествование, какова его ценностная структура, и что вообще видится и выбрано для передачи в истории из события, а также как должно воспринимать повествование. Так, например, нельзя не заметить параллель с описанием рефлексии погружения в сон в «Спасской полести»: «Таковые размышления толико утомили мое тело, что я уснул весьма крепко и не просыпался долго. Возмущенные соки мыслию стремилися, мне спящу, к голове и, тревожа нежный состав моего мозга, возбудили в нем воображение. Несчастные картины представлялись мне во сне, но исчезали, как легкие в воздухе пары»[32], – с местом из «Слова о Ломоносове», где дается механико-материалистическая модель распространения просвещения: «Если знаем, как тело действует на тело прикосновением, поведайте, как неосязаемое действует на неосязаемое, производя вещественность; или какое между безвещественностей есть прикосновение. Что оно существует, то знаете. Но если ведаете, какое действие разум великого мужа имеет над общим разумом, то ведайте еще, что великий муж может родить великого мужа…»[33]. Если эта параллель говорит о возникновении представлений, посредством воздействия на чувства, то обратная параллель с исчезновением и относительностью представлений, также связанная со сном: «Звон почтового колокольчика, наскучив моим ушам, призвал наконец благодетельного Морфея. Горесть разлуки моея, предследуя за мною в смертоподобное мое состояние, представила меня воображению моему уединенна. […] Един, оставлен, среди природы пустынник! Вострепетал. – Несчастной, - возопил я, - где ты? где девалося все, что тебя прельщало? […]. Неужели веселости, тобою вкушенные, были сон и мечта?» [34] . Этот сон, который, напротив, касается не прямого воздействия предмета действительности, а воздействие эмоционального чувства на сознание, коррелирует с нестандартной экспозицией в «Любани»: Зимою ли я

[32] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 48.
[33] Там же. С. 187-188.
[34] Там же. С. 28.

ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимою и летом»[35]. Здесь происходит эффект, схожий с разрушением иллюзии в дидактической прозе классицизма, но на других основаниях, фокус точки зрения автора находится между чувствительным глазом и неким центром его разума, он рефлексивен, и первичен пейзаж разумной души. Отсюда проблема рефлексивных фрагментов. Они не являются комментариями, но функционально-комментативны, причем метафикциональные, но не прорио, а обще-, они о достоверности. Эти фрагменты резонерские и автореферентные, так как непосредственно относятся к авторской формирующий диегетический мир точке зрения. Этот эффект достигается тем, что рефлексия по определению гомодиегетична, автор комментирует непосредственно воспринимаемое в конкретной сцене. С другой стороны, эксплицитный автор не изображается как автор, не пишет, не акцентирована медиация наррации, он не вторгается в произведение, не находится вне его, не указывает на знание публики и читателя, также его воздействие на вымысел естественно, не нарушает фактуальности вымысла, то есть минимально.

Централизация авторского сознания. Если мы рассмотрим эти два примера в целом, то увидим, что по сравнению с предыдущей субпарадигмой предромантизм характеризуется резкой централизацией проявлений изображенного авторского сознания в архитектонике произведения. Эксплицитный автор здесь более представлен, и одновременно из-за того, что его внутренний мир составляет источник фактуальности диегетического мира, его авторская произвольность сглажена. Комментарий подчиняется природе художественного мира, составляет его неотъемлемую часть, и, следовательно, занимает более высокое иерархическое положение в плане вербализации смысла за счет субъектной принадлежности, то есть метатекстуальности, нежели употреблением метаязыка, который может принадлежать и персонажу.

[35] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 32.

3.2.3. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме романтизма

В субпарадигме **романтизма** намеченная ценностная централизация авторского сознания развивается до предела. Наша классификация в параграфе 2.1.4 строилась по критерию проявления разных аспектов авторской индивидуальности: формальному и содержательному проявлению фантазии, иронической дистанции по отношению к темам и формам художественности, и объективации гениальности формально или содержательно. Здесь мы увидим, что эти стратегии связаны с присутствием авторского дискурса в композиции текста. Пример эксплицитно-АМК дают авторские демистифицирующие внетекстовые размышления структурно-смешанного типа. Выпуклым примером комментария по типу В-3 (концепционный отдельным фрагментом текста), с затекстовым комментарием в форме диалога с читателем, и, следовательно, являющимся фрагментом текста, выступает новелла И. А. Мельгунова «Кто же он?». Этот тип структурного распределения, по-видимому, открыт романтиками и служит в основном стратегии иронического снятия фантастического в произведении. В новелле «Кто же он?» комментария два, один внетекстовый эксплицитно авторский решен в духе постскриптума, другой внутритекстовый не-авторский. Вместе они дают эталон резонерского соотношения сознаний автора и персонажа вообще. Новелла рассказывается перволичным нарратором, медиация наррации не акцентирована, рассказ ведется о прошлом, перволичный нарратор является эксплицитным автором, но также есть и перволичный нарратор-персонаж, с ограниченным кругозором. Эксплицитный автор – субъект комментария-постскриптума, но также и внутритекстовых отступлений с обращениями к читателю, как, например: «Читатели поймут ее равнодушие, когда узнают, что последние слова покойного друга к ней относились…» [36], в то время как перволичный нарратор-персонаж рассматривает девушку «лет осьмнадцати бледную и задумчивую» и делает предположение: «казалось, она лишь из

[36] *Мельгунов И. А.* Кто же он? // Русская романтическая новелла / сост. В. И. Сахаров. М.: Художественная литература, 1989. С. 79.

приличия смотрела на балет и не разделяла общего удовольствия»[37]. Никакого читателя в этой сцене сюжета нет. Это надо учитывать для того, чтобы автор внетекстового комментария-постскриптума не стал в интерпретации внетекстовым автором-комментатором. Напротив, постскриптум становится зоной предельного расширения присутствия эксплицитного автора, по типу возрастающего концепционного комментария. А также, чтобы увидеть особенность внутритекстового комментария в конце X главы новеллы. В ней, выслушав историю героини о таинственном двойнике ее покойного любовника, именно персонаж-нарратор дает МК: «Многое казалось мне невероятным в ее повествовании; и чудеса, коих она была свидетельницей в доме похитителя, я приписывал расстроенному ее воображению»[38]. Здесь прошедшее время глагола «приписывал», говорит, что «я» принадлежит сцене слушания рассказа героини, то есть нарратору-персонажу, а не эксплицитно-авторскому сознанию. Упомянутый внутритекстовый алло-МК не-авторский, не-автореферентный, скорее декоративный, нежели переопределяющий, экстрадиегетический, так как комментатор не принадлежит к диегезису рассказа героини. Комментатор не имеет атрибутов автора, не реализует авторской власти над вымыслом и произведением. Но персонаж нарратор дублирует скепсис одноименного эксплицитного автора в постскриптуме. Достаточно сравнить объяснение сходства таинственного персонажа с покойным другом героини, которое дает эксплицитный автор в постскриптуме: «Кто из нас не испытал над собою, как легко, особливо при помощи разгоряченного воображения, придать одному черты и голос другого? Что же, если эти черты, этот голос принадлежат любимому человеку? А кого любишь, того думаешь встречать повсюду»[39]. То есть мы здесь присутствуем при случае внутреннего резонерства: персонаж, являющийся прошлым эксплицитного автора в нарративе, резонирует с ним, осуществляющимся в акте наррации, а оба они естественно резонируют с имплицитным автором.

[37] *Мельгунов И. А.* Указ. соч. С. 79.
[38] Там же. С. 105.
[39] Там же. С. 107.

Но обратимся к субъекту комментария-постскриптума: это авторский внетекстовый проприо-метафикциональный, экстрадиегетический, метаязыковой комментарий. Автор обладает выраженными атрибутами авторства: сознанием читателя, внеположностью истории, широким кругозором, однако он не реализует власть, его комментарий декоративен, и скорее служит демонстрацией авторской эрудиции, нежели изменению смысла произведения, как следствие, это комментарий со средней степенью автореферентности, так как он все-таки полностью посвящен анализу истории. Содержательно идентичный пример, но с комментарием с иным структурным типом распределения (В-2-1, адаптация концепции во фрагменте текста) представляет «Двойник» А. Погорельского. Это произведение, относящееся к жанру «вечеров», представляет собой серию новелл в обрамляющей диалоговой дискурсивной рамке. На протяжении первых трех вечеров в диалоге осуществляется МК, который затем сходит на нет. Рамочная история вводится перволичным нарратором, который осознает себя автором: «Рассказывать, по каким причинам я жил там безвыездно, было бы вовсе излишне; довольно того, если скажу тебе, мой благосклонный читатель, что я – покорный слуга твой, – не другой кто, как сам помещик того села»[40]. Он же встречается с собственным двойником, который производит объяснение своего собственного появления, обладающего высшей степенью автореферентности, но не являющееся МК, так как оно не дано к продукту вымысла: «Существа моего рода едва ли имеют даже название на русском языке, и потому я действительно затрудняюсь отвечать на вопрос ваш. В Германии, где подобные явления чаще случаются, нашу братию называют Doppelgänger»[41], и далее: «признаюсь откровенно, что не очень верю происшествиям, которые рассказывают о двойниках. Человек имеет особенную склонность ко всему чудесному, ко всему, выходящему из обыкновенного порядка…» [42] . Особо сильная степень автореферентности заключается не в содержании, а в парадоксе персонажа: в диегетическом мире он воплощает антиномию, скепсис при очевидной демонстрации чудесного. На

[40] *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М.: ГИХЛ, 1960. С. 25.
[41] Там же. С. 30.
[42] Там же. С. 30.

уровне же произведения эта антиномичность, активно и чем далее, тем на протяжении трех первых вечеров более вербализуемая, разрушает и «тасует» знаки, которыми руководствуется рецепция. Читатель не может довериться ни логике фантастического, ни логике реалистического. Такой подрыв всех пактов доверия входит в стратегию реализации романтической гениальности, не поддающейся формальному ограничению. С другой стороны, далее, например, по ходу первого же вечера во внутритекстовом комментарии к истории Двойника о библиотеке поэта Поупа, которая сама собой приходила в беспорядок, сам Двойник дает МК: «Но такие происшествия нередко случаются с учеными, как я уже заметил прежде»[43] и дает в пример еще одну историю. И далее Двойник говорит: «Я вижу в нем (этом происшествии прим. мое И.Д.) только доказательство, что воображение человека, воспаленное напряжением, ему несвойственным, может представлять ему вещи, которые в самом деле не существуют» [44] . Рассказ Двойника ведется в модальности курьезного мистического происшествия, и представляет собой эпизод вставной истории. Поэтому даваемый к нему вышеприведенный комментарий метафикциональный. Однако Двойник прямо не описывается как автор, но будучи двойником эксплицитного автора, он описан как таковой косвенно. В начале второго вечера эксплицитный автор дополнительно вводит в историю атрибуты своего авторства: «Ах, почтенный Двойник! Признаюсь, что и я не без греха… Но произведения пера моего недостойны вашего внимания. Я писал сказки, – маленькие повести…». Последующая вставная новелла «Изидор и Анюта», очевидно являясь его произведением, также предваряется акцентом на преобладающую иллюзию нарративной медиации, на чтение письменного текста: «Я выпрямился, немного покашлял и начал читать следующее»[45]. После новеллы дается МК в форме диалога: «Я думаю, – отвечал я, – что невозможного в таком явлении ничего нет. Этого рода предметы так для нас отвлеченны, так далеко превышают человеческое понятие, что безрассудно было бы отвергать их возможность.

[43] *Погорельский А.* Указ. соч. С. 32.
[44] Там же. С. 34.
[45] Там же. С. 35.

Правда, что доказать возможность эту не менее трудно; но я столько читал и слышал рассказов о людях, являвшихся после смерти, что в мнении моем некоторые из них по крайней мере заслуживают вероятие»[46].

Мы видим, что АМК по ходу текста становится все более метафикциональным, и все более авторским, то есть дифференцируется объект комментария и субъект. Комментарий Двойника к своей истории еще смешанный. Двойник – не автор, история не вымысел, – это не-авторский общий МК, метаязыковой, экстрадиегетический комментарий, со слабой степенью автореферентности на уровне композиции, но с высокой степенью автореферентности в рамках произведения как целого из-за парадокса, воплощаемого этой фигурой, то есть это фундаментальный, переопределяющий правила восприятия комментарий. С другой стороны, комментарий эксплицитного автора – авторский, проприо-метафикциональный, экстрадиегетический, метаязыковой, субъект имеет все атрибуты автора, изображен как писатель. Однако при этом его комментарий обладает слабой автореферентностью, его вербализация не переопределяет способ рецепции произведения.

Наконец, вершиной АМК в прозе романтизма является «Странник» А.Ф. Вельтмана. Здесь комментарий дан отдельными главами, то есть он дан внутри текста, но фрагментами (по типу В-3). Сама композиция произведения также фрагментарна, повествование ведется перволичным нарратором, который является эксплицитным автором, нарративные части сменяются дискурсивным, стихотворными частями. Предисловие в стернианской традиции дается VI главой и представляет программу, являющуюся по содержанию общим АМК: «Я путешествую не для того, чтобы вы читали мое путешествие» и далее: «Хоть я и не буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла некоторых случайных выражений, которые на пути моем встретятся, как необъяснимые метеоры моего блуждающего воображения»[47]. Если

[46] *Погорельский А.* Указ. соч. С. 47.
[47] *Вельтман А. Ф.* Странник. М.: Наука, 1978. С. 10.

рассмотреть «Странника», то мы увидим, что наиболее метафикциональные комментарии в нем всегда являются общими рассуждениями, касающимися вообще манеры автора писать. С одной стороны, постулируется, что порядок творчества подчиняется высшим законам, резонирующий с космической метафорой воображения в следующем фрагменте, вербализующим поэтическую программу произведения: «В руках писателя все слова, все идеи, все умствования подобны разноцветным камушкам калейдоскопа»[48]. С другой стороны, автор говорит о литературном слоге, и это метанарративный комментарий, проводящий линию акцента на иллюзии нарративной медиации: «Здесь также нехудо предупредить читателя, чтоб он не требовал от меня чистого, звучного слова»[49]. Этот комментарий авторский, экстрадиегетический, обще-метафикциональный, метаязыковой, прямо вербализующий некоторую метапоэтическую систему: «метеор», «камень», «калейдоскоп». Он автореферентный, так как прямо указывает на авторскую стратегию описания путешествия, и на те аспекты авторского воображения, которые делают его возможным в представленном виде. Поэтому он высоко резонерский. Субъект этого комментария обладает атрибутами авторства, а также прямо указывает на свою власть над вымыслом. Этот комментарий переопределяющий, учреждающий характер фактуальности вымысла.

В «Страннике» есть и другой тип АМК, его яркий пример дается в начале VIII дня: «Я полагаю, вы заметили, что в течение последнего дня прошло двое суток? Если же не заметили, то это доказывает, что или вы человек рассеянный, или последнее или мне приятнее; но время мстительно! Оно заставит забыть и меня! Далее!»[50]. Речь идет о времени чтения произведения, которое здесь совпадает с актом наррации. Это игровой МК, родственный также игровому метафикциональному рассуждению об экспозиции и о жанре вообще, в следующей главе LII: «Всякий ученый путешественник обязан умно и подробно отвечать на вопросы о той земле, которую он измерял растворением ног своих. Но

[48] Там же. С. 17.
[49] Там же. С. 14.
[50] Там же. С. 29.

несмотря на это, если я буду писать, напр., о Бессарабии, что она лежит между такими-то и такими-то градусами широты и восточной долготы […], подобным описанием я отобью хлеб у географии – этого я не хочу делать»[51]. Этот фрагмент венчается комментарием о комментарии в главе LIV: «Отклонив внимание и любопытство читателя от Частной и Всеобщей истории, которую в настоящем веке борьбы классицизма с романтизмом не нужно знать, а иногда не должно знать, а иногда стыдно знать, – я иду по кишиневской улице»[52]. Эти три комментария, несомненно, авторские и метафикциональные. Причем, первый проприо-метафикциональный, к предыдущему фрагменту произведения, второй проприо-метафикциональный к отсутствующему фрагменту главы, а третий обще-метафикциональный, очевидно задействующий язык критики первой трети XIX века. Их общая черта – это игровой декоративный характер, облегчающей функциональную роль комментария вопреки тому, что здесь эксплицитный автор наиболее явно демонстрирует свое авторство: разговаривает с читателем, заменяет экспозицию анализом роли экспозиции, выступает в роли литературного критика, но из-за того, что автореферентность у этих фрагментов локальная, эти комментарии не переопределяют текст, и даже их критический метаязык конвенционален: не фрагмент произведения определяется как романтический или классицистический, а просто дается отсылка к литературной полемике.

Двоящийся автор. Теперь, если мы посмотрим на АМК субпарадигмы романтизма, мы увидим, что ценностная централизация авторского сознания теряет непосредственную связь с вербализуемой в АК авторской концепцией. Хотя несомненно все перечисленные АК резонерские, и даже объективированно-авторский комментарий не противоречит метапоэтике произведения. Но при этом происходит отчетливое удвоение автора. Параллельно в ходе развития художественного сознания этой субпарадигмы комментарий композиционно упорядочивается, подчиняется риторическому схематизму концевого и экспозиционного комментирования: как постскриптум И.А. Мельгунова, АК у А.

[51] *Вельтман А. Ф.* Указ. соч. С. 29.
[52] Там же. С. 30.

Погорельского, как проприо-МК у А.Ф. Вельтмана. Но он не является декоративным, просто сохранение открытой предромантизмом учреждающей модальность вымысла автореференции МК требует более сложного механизма. Романтический АК, чтобы контактировать с ценностным центром произведения, должен реализовать парадокс автореференции, который исходя из двоящегося авторства, осуществить трудно. Поэтому наибольшую реализацию авторской власти в наиболее переопределяющем рецепцию комментарии позволяют осуществить общие АМК, имеющие референцию ко всему тексту, например, программа Странника, где парадоксальное замыкание происходит на авторском экстрадиегетическом уровне. Либо неавторские комментативные фрагменты, например, самообъяснение Двойника, в котором замыкание происходит на диегетическом уровне.

3.2.4. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме постромантизма

Перейдем к субпарадигме **постромантизма**, где пластические возможности миметического описания действительности достигают беспрецедентной широты. Яркий пример эксплицитно авторского МК дают «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского, где в первой части, на которую комментарий и приходится, акцентирована иллюзия письменной медиации нарратива. Это ситуация письма, авторство подпольного человека не просто им самим провозглашается, прямо или косвенно, но указывается, как, например, в парантезе: «(Плохая острота; но я ее не вычеркну. Я ее написал, думая, что выйдет очень остро; а теперь, как увидел сам, что хотел только гнусно пофорсить, - нарочно не вычеркну!)»[53]. Активно используется метаязык: «острота», «вычеркну», «писал» относятся к языку читателя-редактора, содержат в себе оценку акта наррации, его письменного выражения, его содержания, указывают на экстрадиегетическое и властное положение автора перед листом бумаги вычеркнуть и изменить. Подпольный человек – в высшей степени автор, на этом особенно он ставит акцент в самом начале (адаптация к концепции), затем уже в общем МК употребляется атрибут

[53] *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866. СПб.: Наука, 2016. Т. 5. С. 112.

автора «перо», этого становится достаточно: «Но я объяснюсь! Я-таки доведу до конца! Я и перо затем в руки взял… Я, например, ужасно самолюбив».[54] Эти комментарии в малой степени метафикциональные, в большой степени авторские, первый более, второй менее метаязыковые, первый автореферентен к предыдущему фрагменту текста, который благодаря комментарию оказывается акцентированно письменным, испещренным возможными вычеркиваниями, второй автореферентен к характеру, замыкает цель художества на внутреннем психологическом конфликте героя. Они принадлежат исповедальному дискурсу первой части, сюжету самооправдания за неким, не введенным в диегетический мир письменным столом, но автор принадлежит тому же уровню повествования, что и комментарий: лист бумаги, на котором осталось невычеркнутое слово, находится там же, где и эксплицитный автор, это гомодиегетический комментарий. В этой линии писательских комментариев Подпольный человек скорее приписывает себе атрибуты автора, чем реализует авторскую власть. Зато в следующем проприо-МК – эта власть демонстрируется довольно выпукло: «И это не стыдно, и это не унизительно! – может быть скажете вы мне, презрительно покачивая головами. […] Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил». И далее, развитие темы через раскрытие материала, из которого черпается вымысел: «Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло…». Этот проприо-МК – вершинное проявление автореференции в «Записках из подполья», так как это гомодиегетический комментарий, учреждающий на месте и модель восприятия текста, и модель художественной коммуникации, как дальше вербализуется: «для чего, в самом деле, называю я вас «господами», для чего обращаюсь к вам, как будто и вправду к читателям?»[55]. Этот фрагмент входит в предыдущий

[54] *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866. СПб.: Наука, 2016. Т. 5. С. 115.
[55] *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866. СПб.: Наука, 2016. Т. 5. С. 136.

комментарий как момент его развития. Автор здесь обладает атрибутами и властью автора.

Комментарий в «Записках из подполья» мотивирован общей эксплицитной формой метарефлексии, сюжетом о письме, ситуацией письма, перволичной наррацией писателя. Меньшую мотивировку, и больший парадокс представляют нарраториальные комментарии в романах «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и «Мертвые души» Н.В. Гоголя. В «Мертвых душах», где повествование ведется от третьего лица, и где иллюзия медиации нарратива не акцентирована, эксплицитный автор проявляется посредством риторических металепсисов, которые несут декоративную функцию. Для примера приведем концевой металепсис для завершения побочного эпизода: «Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса» [56] . Сама авторская рефлексия касается не механизмов вымысла, а его цели и смысла, и приходится на конец произведения, то есть дидактика выводится не аллегорически как толкование картины сюжета, а вербализуется то, как в произведении отразилась истина улавливаемой автором действительности. Приведем пример: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или не хозяйственная – мимо их! Не то на свете дивно устроено: весело мигом обратится в печальное, если только застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствованья?»[57], или еще более характерно: «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? Таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова…»[58], и далее, в том же комментарии: «А между тем какая взыскательность! Хотят непременно,

[56] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем. в 7 т. Т. 7, кн. 1. М.: Наука, 2012. С. 21.
[57] Там же. С. 56.
[58] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 154.

чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков»[59]. Здесь видно, как МК трансформируется из проприо-метафикционального в обще-метафикциональный, посвященный вообще роли вымысла и литературного творчества, и как его общность гарантируется не широтой референции в тексте, ко всему произведению, а культурной темой, относящей его ко всей русской литературе. Наконец, наиболее яркая модель гоголевского МК в «Мертвых душах» явлена в наиболее классическом МК, посвященном теме достоверности конкретного фрагмента, выполненном в форме диалога с читателем, с употреблением характерного метаязыка: ««Но это, однако ж, несообразно! Это несогласно ни с чем! Это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор […]» Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками»[60]. До этого момента даже этос здесь традиционный, авторская защита. Но затем происходит резкое обобщение: «потому что щедр человек на слово дурак…» и далее о культурном и рецептивном положении современного эксплицитному автору читателя: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет»[61]. В этом комментарии осуществляется анализ вымысла не по отношению к творению, а по отношению к авторскому всеведению, которое распространяется на читателя как бы не по его заслугам. МК в «Мертвых душах» несомненно авторский, внутритекстовый, в высшей степени резонерский, экстрадиегетический. В нем две особенности. Во-первых, он проприо-метафикциональный, так как относится к собственному тексту, но он и обще-метафикциональный, так как его темой всегда становится общекультурная и социальная роль авторской способности творить и отражать действительности. Во-вторых, он не переопределяет ни рецептивные, ни предметные отношения в

[59] Там же. С. 155.
[60] Там же. С. 198.
[61] Там же. С. 198.

тексте, но скорее представляет с диегетическим миром взаимодополнительную часть. Об этом мы поговорим в четвертой главе.

Рассмотрим кратко «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Это произведение показательно, так как нем АК в плане двойной автореферентности такой же, как и в «Мертвых душах», но в нем наблюдается иное соотношении референции к произведению и к литературе и культуре вообще. Иллюзия медиации нарратива в «Что делать?» не акцентирована, наррация ведется от третьего лица. Комментарий дается отдельными композиционными частями, главками или после черты (по типу В-3). Подавляющее количество комментариев даны в форме диалога с проницательным читателем, который осуществляет модель наивного чтения и дает эксплицитному автору повод к проприо-МК всего произведения. Вот образец: «Ну, думает проницательный читатель, теперь главным лицом будет Рахметов и заткнет за пояс всех, и Вера Павловна в него влюбится». На что эксплицитный автор тут же говорит: «Ничего этого не будет», «если бы я не хотел передать тебе этого разговора, то очень легко было бы и не передавать его, и ход событий в моем рассказе нисколько не изменился бы от этого умолчания». И далее: «Рахметов, поговорив с Верою Павловною, уйдет […] совсем он уйдет из этого рассказа, и что не будет он ни главным, ни неглавным, вовсе никаким действующим лицом в моем романе»[62]. Эксплицитный автор прежде всего демонстрирует свою власть над вымыслом. Уже здесь он автореферентный, переопределяющий рецепцию и предметную иерархию текста. В остальном это проприо-метафикциональный, экстрадиегетический, внетекстовый (так как обрывается вместе с типографической чертой ниже на стр. 216), метаязыковой комментарий. Но далее происходит усугубление демонстрации власти и усиление метаязыкового компонента: «Рахметов выведен для исполнения главнейшего, самого коренного требования художественности, исключительно только для удовлетворения ему»[63]. Это требование остается загадкой, но на самом деле здесь обнажается функция любовной интриги в сюжете: повышение занимательности

[62] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Наука, 1975. С. 215.
[63] *Чернышевский Н. Г.* Указ. соч. С. 215.

идеологической книги. Это становится ясной исходя из общей, проводимой сквозь большинство МК романа мысли о побочности художественного вообще по сравнению с заложенной идеей: «дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения. […] Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий»[64]. Причем, интересно, что чем дальше к концу, тем декоративнее становятся диалоги с проницательным читателем, все более сюжетны: «– А я знаю… Что это? Знакомый голос… Оглядываюсь, так и есть! Он, он, проницательный читатель, так недавно изгнанный с позором на незнание ни аза в глаза по части художественности»[65], и все более напоминают гоголевские обобщения, как рассуждение о синем чулке, который «подлинно глуп и скучен […]. Синий чулок с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит»[66], далее понятие «синий чулок» расширяется, и охватывает всех самодовольных дилетантов, и весьма косвенно относится к сюжету, но более к возможной рецепции: «я уж вижу, что до невозможности компрометирую Веру Павловну»[67].

Авторский просцениум. Если мы рассмотрим особенность эксплицитно авторского МК в прозе постромантизма, мы увидим, что сознание автора в таком комментарии хоть и резонерское, но не связано с непосредственным ценностным центром художественного мира. Архитектонически комментаторский комплекс представляет отдельную конструкцию в целом: ему выделяется специальная композиционная часть. Он не проникает в повествование, оставаясь экстрадиегетическим. Не происходит как в «Золотом пруте» парадоксального переопределения субъектной атрибуции всего текста в его середине, или парадокса самохарактеризации как в «Двойнике», или интерференции авторского сознания и фактуальности диегетического мира, как в «Путешествии из

[64] Там же. С. 13.
[65] Там же. С. 243.
[66] Там же. С. 268.
[67] Там же. С. 268.

Петербурга в Москву». Для демонстрации авторского своеволия выделен «просцениум», некая ситуация рассказа или написания, где автор принимает свои атрибуты и демонстрирует власть, то есть происходит эволюция в сторону сильной экстрадиегетической автореферентности в фиктивный, но не-диегетический мир. Эту особенность МК реалистической прозы мы разберем в 4 главе.

3.2.5. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме символизма

В субпарадигме **символизма**, как и во всей парадигме метакреативизма, наиболее репрезентативен, не имплицитно, а эксплицитно авторский комментарий. В прозе символизма возьмем пример «Петербурга» А. Белого. Наррация в романе осуществляется от третьего лица, иллюзия медиации нарратива не акцентирована. Стиль повествования напоминает сказовый, точка зрения субъективная, указывает на стоящую за описанием авторскую фигуру. Чисто нарративные фрагменты повествования перемежаются дискурсивными, наррация аукториальная. Пример из начала романа. Часть теста с заголовком «Словом, был он главой учреждения…» начинается так: «Каково же было общественное положение из небытия восставшего здесь лица? Думаю, что вопрос этот достаточно неуместен» [68] . Глагол первого лица единственного числа указывает на эксплицитного автора. МК в «Петербурге» реализуется как расширение дискурсивной части повествования, свойственной ей метарефлексии. Например, некомментаторский метарефлексивный дискурс при вводе персонажа: «Моему сенатору только что исполнилось шестьдесят восемь лет», из-за того, что «моему» указывает на принадлежность не хроникеру, а некоему эксплицитному автору, происходит эффект разрушения иллюзии. Прежде всего иллюзия разрушается из-за неопределенности предполагаемого текстом рецептивного сценария. Этот эффект усугубляется дискурсивной вставкой ниже: «От себя еще скажем: Аполлон Аполлонович не волновался нисколько…»[69]. Наконец, далее следующий металепсис, особенно маркированный фразой «прервать нить моего

[68] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 13.
[69] *Белый А.* Указ. соч. С. 12.

повествования», парадоксально устраняет неопределенность эксплицитного автора, указывает на его положение вне диегетического мира: «Здесь, в самом начале, должен я прервать нить моего повествования, чтоб представить читателю местодействие одной драмы». Помимо положения автора указывается и его конвенциональное внимание к читателю. Композиционно металепсис концевой, маркирует части повествования. Граница стабилизируется за счет ее обозначения. Но далее в ходе описания психологическая характеристика героев будет даваться так, что переживаемые ими впечатления сольются с действительностью, то есть точка зрения героев станет онтологической: «И тут не мешает нам вспомнить: промелькнувшие мимо (картины, рояль, зеркала, перламутр, инкрустация столиков), – словом, все, промелькнувшее мимо, не могло иметь пространственной формы: все то было одним раздражением мозговой оболочки, если только не было хроническим недомоганием… может быть, мозжечка. Строилась иллюзия комнаты; […] и когда захлопнул лакей за собой гостиные тяжелые двери, когда он стучал сапогами по гулкому коридорчику, это только стучало в висках: Аполлон Аполлонович страдал геморроидальными приливами крови»[70]. Промежуточным, еще не МК, но фрагментом как бы вербализующим такую фактуальность вымысла, является рассуждение эксплицитного автора: «Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей». Далее следует пример из текста: «Это мы видели на примере с таинственным незнакомцем. Он, возникши, как мысль, в сенаторской голове, почему-то связался и с собственным сенаторским домом»[71]. Следующий этап – переопределение модуса рецепции, но не в комментарии, а в металепсисе, в обращении к читателю, которое не разрушает иллюзию, а наоборот устанавливает иллюзию на экстрадиегетическом уровне: «Читатель! «Вдруг» знакомы тебе. […] Твое «вдруг» крадется за твоею спиной […]. Твое «вдруг» кормится твоею мозговою игрою»[72]. Наконец, эта интерференция достигает предела, но одновременно и ограничивается

[70] Там же. С. 36.
[71] Там же. С. 36.
[72] *Белый А.* Указ. соч. С. 39.

эстетически, являет свою условность, в АМК: «сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он – обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная, мозговая игра. Автор, развесив картины иллюзий, должен бы был поскорей их убрать, обрывая нить повествования хотя бы этой вот фразою; но автор так не поступит: на это у него есть достаточно прав»[73]. Здесь эксплицитный автор вербализует уже намеченное нами выше: требуется указание на условность такого аномального повествования для создания эстетического эффекта посредством указания на дистанцию, которую нужно занять для правильного восприятия произведения. Для этого повторяется классическая формула: «обрывая нить повествования», и указывается на то, что это именно металепсис, следовательно граница диегетического мира имеется. Далее, в этом комментарии она усиливается: авторское сознание первично, персонажное сознание – «теневое». Наконец, дается определение и теория мозговой игры как ключевого закона, определяющего фактуальность диегетического мира «Петербурга»: «Мозговая игра – только маска; под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью. Атрибутами этого бытия наделен Аполлон Аполлонович»[74]. Этот комментарий в высшей степени авторский и резонерский, экстрадиегетический. В нем появляется новая положительно-эстетическая функция АМК, и авторского субъекта, который, принимая атрибуты авторства и реализуя власть над вымыслом, ценностно упорядочивает его. Поэтому это резонерский МК. Поэтому же он аномальный, но при этом нормализующий.

Рождение уровнево-аномального метафикционального комментария. Здесь надо отметить неожиданное схождение по интерференции между символистской метарефлексией и предромантической, которые оба относятся нами к переходным, промежуточным периодам в развитии АМК. Но в

[73] Там же. С. 56.
[74] Там же. С. 56.

символистской метарефлексии происходит оформление по-настоящему уровнево-аномального МК, он не принадлежит повествованию или экстрадиегетической ситуации высказывания, он в самом высказывании учреждает границу между уровнями. До этой субпарадигмы все МК были уровнево-нормальными.

3.2.6. Эксплицитный авторский МК в субпарадигме постсимволизма

Постсимволизм можно назвать первой эпохой по-настоящему объективированно-авторского МК. Прозаическая литература этой субпарадигмы представляет беспрецедентное разнообразие форм авторского присутствия в тексте, причем в той или иной степени объективированного. Приведем примеры по нарастанию объективации.

Наиболее резонерский автор – это эксплицитный автор в «Журавлиной родине» М.М. Пришвина. «Журавлиная родина» делится на две части, по типу (Г-2), только этому распределению подчиняется не только комментарий, а все рефлексивные фрагменты. Наррация в первой части произведения «Журавлиной родине» двухуровневая: на первом уровне, рамочном, главное место занимает автобиографический нарратив о написании книги, он ведется от первого лица эксплицитным автором, в него входят общие концептуальные размышления о творчестве: «В пространстве я представляю себе свою работу всегда кристаллом со светящимся внутри него фокусом. Вот эту силу, располагающую внешний мир и мой внутренний согласно, я называю ритмом, делающим всякий труд не только легким, а даже как бы пьянящим»[75]. Описания моментов биографии, когда появляется материал для творчества: «Мало-по-малу звук речи Тарасовны захватывает мое внимание, волнует, я думаю: «она говорит точь-в-точь, как я пишу свои лучшие вещи, ее речь – идеал моего писания»[76]. АК к другим произведениям, как, например, к «Кощеевой цепи», к «Черному арабу», описания творчества, литературоведческие размышления: «смысл всех этих повестей – неизбежность разрыва сознания и бытия, причем сознание представляется или

[75] *Пришвин М. М.* Журавлиная родина. М.: Московское товарищество писателей, 1933. С. 51.
[76] Там же. С. 19.

хаотическим персонажем, или пошлым, офицерским, ресторанным, и бытию остается вздох в образе доброго Максима Максимовича…» [77] . Моменты вербализации возможностей творческого акта, которые считываются как рефлексия самой формы романа, то есть обще-МК: «Вот уже просится эта «Журавлиная родина» в роман о творчестве». И далее: «И потом, разве я, взявшись за роман, не могу создать такую форму, чтобы в него вошла и книга с детскими рассказами?»[78]. А также яркий пример целого эпизода, являющегося рядом комментариев. Это девятая глава с подзаголовком «Обнажение приема». В ней описывается сцена чтения предыдущих глав реальной книги «Журавлиная родина», той ее части, которая предшествует девятой главе. Соответственно реплики этой главы – это прямые комментарии восьми предыдущих глав. Они представляют собой алло-метафикциональный не-авторский комментарий, во фразе «опытного литератора»: «Это обнажение приема» и ниже обще-МК: «Честного слова нет у художника, вернее оно есть, но тоже, как прием». Проприо-АМК в следующей за ней реплике эксплицитного автора: «Моим побуждением в работе были непорядки в творчестве родной страны […] мною руководил отличный задор превратить свою защитительную речь в художественное произведение»[79]. Здесь этот комментарий еще и объективированный. Реплика автора беднее вышеприведенной концепции, она представляет по-персонажному суженный кругозор, отсутствие той власти над вымыслом, которая есть в демонстрациях программы, в обще-МК выше.

На втором уровне располагаются вставные рассказы, заметки, «начала» романа «Журавлиная родина», рассказ про дружбу Ваньки с Пуськой, морены. На переходе с первого уровня на второй осуществляются проприо-АМК. Например, в постпозиции к рассказу о дружбе Ваньки с Пуськой: «Тарасовна […] эта Козья матка с ее елецкой речью, с ее народным складом ума дала этот рассказ, этот рассказ – ее молоко. Но не будь меня, рассказ не увидел бы света: одно дело –

[77] *Пришвин М. М.* Указ. соч. С. 35.
[78] Там же. С. 34.
[79] Там же. С. 77.

рассказать, и совсем другое дело – написать»[80]. Наконец, самый красноречивый проприо-МК дает глава «Муки творчества» с тремя началами романа, которые оканчиваются комментариями к ним. Возьмем первое: «В этом лирическом вступлении настолько сильно предвосхищается содержание романа, что дальше писать не хочется. «Торф» очень пригодится где-нибудь в середине, но начало должно быть такое, чтобы с него писать, как на салазках катиться с ледяной горы»[81]. Этот проприо-метафикциональный комментарий авторский, резонерский, не метаязыковой, но метатекстовый, экстрадиегетический, не демонстрирует атрибутов автора, кроме тех, что ассоциируются с реализуемой здесь властью над вымыслом, наметке плана, размышлении о композиции. Однако он, как и любой МК в «Журавлиной родине» обладает очень высокой степенью автореференции, он переопределяет композицию произведения, ценностную иерархию его фрагментов и предмета, а также модель рецепции. Все комментарии здесь переопределяющие, а не декоративные. Отсюда их аномальность, провоцируемая ими подвижность диегетической границы. В рамках промежуточного вывода можно сказать, что, во-первых, в «Журавлиной родине» с нарративным текстом происходит то же, что и в «Русских ночах», он является и примером, демонстрацией программы, и объектом комментария, но здесь все охвачено единым сознанием, эксплицитно-авторским. Отсюда, во-вторых, комментарий в намного больше степени автореферентный, а текст ценностно намного более динамичен. В-третьих, вне этой параллели, надо указать, что из-за того, что эксплицитный автор тематизирует на разных уровнях и разными способами свое творчество и свое сознание, происходит его самообъективация.

Обратимся к более явной объективации автора комментария в «Козлиной песни» К.К. Вагинова. Повествование в произведении ведется от третьего лица, прерываемое главами от автора, где повествование ведется от первого лица. Иллюзия медиации нарратива не акцентирована, напротив, акт наррации транзитивен. Сама история фрагментарная, повествует о ряде героев, связанных с

[80] *Пришвин М. М.* Указ. соч. С. 22.
[81] Там же. С. 38.

литературой. Поэтому появление автора при такой транзитивной наррации сперва воспринимается как повествование от лица хроникера, второстепенного персонажа: «Я подхожу к окну. […] И как грустно идет прохожий, подняв плечи, по панели! Куда идет он? Может быть, с ним были знакомы мои герои. Может быть, это один из моих героев, случайно уцелевший»[82]. Здесь смущает только элемент литературного метаязыка, «герои». Но так как метарефлексия здесь развивается по концепционной модели (типа Г-1, концепционный внутритекстовый), тяготеет к концу, то и объективированный автор активизируется к последним главам. В главе VIII один из персонажей «неизвестный поэт» сидят с автором на скамейке, причем персонаж характеризует автора: «Вы – профессиональный литератор, нет ничего хуже профессионального литератора»[83], и далее: «Мне искренно жаль, что вы живете в том мире, который изображаете»[84]. Эти реплики являются как бы обще-метафикциональным не-авторским гомодиегетическим комментарием, и представляют более связанный с категорией автора, то есть точнее вербализующий деятельность авторского сознания, парадокс «Двойника». В XX главе автор, приготовляя сцену для героев проявляет свою власть, но также объективированную, власть вымысла становится властью режиссера, этот эффект обеспечивается явным разделением «Я» и героев: «Я должен все приготовить для прихода моих превращающихся героев», и далее, «Я привожу комнату в порядок для прихода моих друзей», а также, «Я пригласил моего героя сесть»[85], «Я и мои герои сидели на ковре…»[86]. Наконец, фраза «Я поднял занавеси. Наступило уже темное утро. Уже слышались фабричные гудки. И я вижу, как герои мои бледнеют и один за другим исчезают»[87], инсценируют в магическом сюжете авторский вымысел как призрачный спектакль марионеток. Это не является МК, а некомментативным моментом авторской рефлексии. Он

[82] *Вагинов К. К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М.: Художественная литература, 1989. С. 36.
[83] Там же. С. 54.
[84] Там же. С. 55.
[85] Там же. С. 116.
[86] Там же. С. 117.
[87] Там же. С. 119.

появляется в XXV главе: «Собственно идея башни была присуща всем моим героям. Это не было специфической чертой Тептелкина»[88]. Данный проприо-МК к сюжетной линии и символу башни в повествовании резонерский, так как он вербализует ценность, которую воплощает асоциальная эстетская жизнь его персонажей, с помощью литературного метаязыка «идея героя». Он нормальный, в отличие от объективации автора и его жизни в диегетическом мире. Он автореферентен, и переопределяет отношение авторского сознания в мире и героев, первое приобретает более неперсонажный кругозор. Однако авторская власть здесь ограничена тем, что он также персонаж или подменяется персонажем, как, например, в «Послесловии»: «Но пора опустить занавес. Кончилось представление. Смутно и тихо на сцене. Где обещанная любовь, где обещанный героизм? Где обещанное искусство? И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается». В «Козлиной песни» АК резонерский, а сам автор объективирован, и его метарефлексия, которую можно считать обще-МК к вымыслу: «Я сделан из теста моих героев…»[89] – это мысли персонажа.

Большее развитие объективации субъекта АК мы видим в «Воре» Л.М. Леонова. Роман также состоит из повествований двух уровней. Главное повествование ведется от третьего лица эксплицитным автором, иллюзия медиации нарратива не акцентирована. Это повествование передает основную историю о честном бандите Дмитрии Векшине, но также историю написания Фирсовым произведения о Дмитрии Векшине, которая содержит сюжетную линию о конфликте действительности и художества. Это аномальное повествование, так как в нем герои периодически сознают свою вымышленность, их автор принадлежит миру героев, а эксплицитный автор делает в рассказе такую аномальную по отношению к читательской действительности фактуальность вымысла легитимной. Особенно ярко это проявляется в сцене диалога Вьюги и Фирсова в XII главе второй части. Здесь персонаж осознает автора, автор осознает персонажа, эксплицитный автор субъект наррации осознает их обоих как автора-

[88] *Вагинов К. К.* Указ. соч. С. 140.
[89] Там же. С. 189.

персонажа и персонажа. Так, Манька Вьюга, в разговоре с Фирсовым говорит: «Ай-ай, неужто я своего автора из списка упустила? Полон дом гостей, а без самого главного…»[90]. Здесь иерархия такая же, как в «Козлиной песне» Н. Вагинова, автор-персонаж выделяется из массы персонажей как герой. Чуть выше по тексту Фирсов говорит Вьюге: «В повести моей, Марья Федоровна, вы возлежите сейчас на кушетке, на манер популярной финикийской богини, и взасос читаете раздирающую романею в трех частях с прологом и эпилогом»[91]. Сам повествователь дает этим двум персонажам такую характеристику: «Своеобразно сложившиеся отношения автора и его персонажа, да еще в пылу шутливой перебранки, допускали известную степень фамильярности»[92]. Этот фрагмент является проприо-МК экстрадиегетического автора, который проявляется как указание, и следовательно осознание того, что нарратив сам по себе является проявлением имплицитной метарефлексии в форме невозможной истории, с вкраплением метаязыка, который, правда, не играет ведущей роли здесь.

Напротив, в принадлежащих этому же уровню фрагментах самохарактеризации Фирсова, дается обще-АМК. Например, в диалоге с Агеем Фирсов говорит: «Что же, писатель и есть ловец… ловец человеков» и далее: «Ну, в газетке это дневником происшествий называется, – постарался быть точным гость, – а я то же самое беру, но главным образом как оно во мне самом отражается!»[93]. Или в другом месте, в обращении Фирсова к бездомному псу: «Все бегаешь? И я, брат, бегаю, и я обнюхиваю все встречное. Иные думают про нас, что мы с тобой – лишние мечтатели, а мы-то как раз и знаем о жизни лучше всех: запах ее и вкус»[94]. Но наиболее характерно писательская философия Фирсова выразилась в начале книги в разговоре с Манюкиным: «человек же не существует в своем чистопородном виде, а всегда в некотором, так сказать… – Фирсов озабоченно поискал нужное словцо, – в орнаментуме! Ну, нечто вроде

[90] *Леонов Л. М.* Вор // Леонов Л. М. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1982. С. 277.
[91] Там же. С. 275.
[92] Там же. С. 277.
[93] Там же. С. 133.
[94] Там же. С. 48.

занавесочки для прикрытия первородных потребностей. […] Так вот, человек без всякого орнаментума и есть голый человек. […] Вот и охота мне взять одного на пробу, да и посравнить годков через тридцать – сколько нарастит на себе нового-то орнаментума»[95]. Это размышление, являющееся комментарием автора к своей собственной художественной работе. То есть это обще-АМК, со своеобразным метаязыком, экстрадиегетический по отношению к миру повествования, вырисовывающегося из текста Фирсова, где он никогда не присутствует. Фирсов осознает себя как автора, но его комментарий не прямо автореферентен, относится не к собственному тексту, а к творческому методу, обуславливающему выбор события и селекцию элементов действительности. При всей его видимой властности, его комментарии не переопределяют модус рецепции, ни композицию, ни общий характер произведения. Так как комментарий Фирсова относится к диегетическому миру первичной наррации и представляет собой реплику персонажа. Также в АК Фирсов, очевидно, не отражает ценности произведения, он предлагает альтернативную систему ценностей как другой автор, то есть это чистый пример объективированно-авторского комментария. Можно, сказать, что в романе «Вор» нам дается эталон объективации. Правда, несомненность объективации Фирсова в полной мере открывается при сравнении с резонерскими АК эксплицитного автора.

Особенность аномалии первичного уровня наррации в том, что в него вкраплены фрагменты фирсовского повествования без кавычек. В кратком предисловии, принадлежащем фиктивному автору, дается намек на предполагаемую ситуацию перечтения романа, объясняющую, почему в нем присутствуют два авторских субъекта: «Автор с пером в руке перечитал книгу, написанную свыше тридцати лет назад. Вмешаться в произведение такой давности не легче, чем вторично вступить в один и тот же ручей»[96]. Это предисловие сфокусировано на фигуре автора, о чем говорит классические, еще с XVIII века, его атрибуты: «перо», «книга», оно является программным заявлением

[95] *Леонов Л. М.* Указ. соч. С. 39-40.
[96] Там же. С. 6.

об авторском вмешательстве, но не комментарием. Автор перитекстовой программы не идентичен эксплицитному автору, субъекту первичной наррации. Эта программа определяет модус рецепции двух переплетающихся, но разделенных повествований. И, действительно, многочисленные в начале текста закавыченные и резко отличающиеся по стилю фрагменты текста автора-персонажа Фирсова предполагают вторичное, внутреннее фрагментарное повествование, состоящее из отрывков его книги. Однако в конце второй части в XXVI главе, к первому абзацу этой последней главы второй части, дается комментарий эксплицитного автора, где анализируется этот абзац: «В последней главе второй части, при описании налета на ювелирное заведение, Фирсов как бы ради блеска и правдоподобия громоздил несколько страниц излишних подробностей, вроде наиболее ходовых способов взлома или технологических сведений по скоростной резке стали, что и вдохновило потом одного простодушного критика обозвать повесть популярным наставленьем ко вскрытию чужих несгораемых шкафов в походных условиях. Все эти отвлекающие вниманье махинации требовались автору для временного сокрытия несомненного, уже тогда начавшегося предательства». Далее комментарий меняет фрагмент соотнесения, и вместо предыдущего абзаца, обращается к опущенному месту фирсовского текста, заменяя его собой: «Достаточно утомив читателя, Фирсов прибегал сверх того к испытанному приему всеобщей путаницы, для чего, кроме помянутой четверки, явочным порядком вводил в дело не только заклятого векшинского врага […], но и воскресшего на этот случай Котьку Ярое Око»[97]. Здесь за счет приведения комментария в классической для него постпозиции к непосредственно композиционно позиционированному фрагменту текста произведения, другой фрагмент которого дается только в комментаторском пересказе, обрисовывается правило восприятия комментария такого типа. Он дается к тексту, который существует как одна из версий настоящего текста, то есть к фиктивному черновику. Так, например, в XXV главе первой части: «Самой неразработанной линией в фирсовской повести являлась история отношения

[97] *Леонов Л. М.* Указ. соч. С. 401.

Митьки и Вьюги. После подробного и довольно красочного рассказа об их нерушимой, казалось бы, и вдруг споткнувшейся дружбе следовали лишь поверхностные догадки о причинах разрыва и последующей серии то безуспешных, то почти удачных попыток со стороны Вьюги отомстить Митьке за какую-то ужасную его провинность. Надо предположить, что автору остался неизвестен камешек помянутого преткновения…» [98] . Этот конфликт не представлен в главном повествовании, а относится к непредставленному тексту Фирсова. Функционально же это авторская экспозиция конфликта, он выполняет информирующую функцию, восполняя пробелы нарратива своим знанием истории. Но этот фрагмент, несомненно, является АМК. Разновидностью практически, хоть и не в постпозиции, образцового комментария эксплицитного автора к тексту Фирсова появляется фрагментом выше по тексту: «Фирсов ухватил наконец в Пчхове то главное, чего ему не доставало для последнего наглядного портретного сходства», и далее идет цитата из произведения Фирсова, авторская характеристика персонажа в кавычках: «Весь мир был для Пчхова театром искреннего и слитного действа, и он один, зачарованный зритель, глядел из своей мастерской как из ложи на происходившее перед ним зрелище жизни»[99]. Этот тип АК алло-метафикциональный, резонерский, нормальный, переходящий в аномальный, так как где-то он учреждает границу между уровнями повествования, устанавливает ценностную иерархию, как в случае комментария к приведенному месту текста, а в некоторых местах разрушает, заменяя место текста комментарием. При этом это высоко автореферентный комментарий, который переопределяет модус рецепции, субъектную атрибуцию частей композиции, а также структуру повествования. Однако авторским атрибутом здесь служит только метаязык, апеллирующий к авторскому кругозору.

Просцениум в диегезисе и новый двойник автора. АМК в субпарадигме постсимволизма в той или иной мере тяготеет к объективации авторского

[98] *Леонов Л. М.* Указ. соч. С. 163.
[99] Там же. С. 150-151.

сознания. В слабой форме это осуществляется посредством вербализации принципов художественного сознания. В сильной форме посредством ввода в диегетический мир авторов персонажей, которые обладают фантастическими возможностями контроля других персонажей. Эти возможности, часто являющиеся развитием метафоры театра, ассоциируются с писательской властью над вымыслом. В обоих случаях, дискурсивная писательская рефлексия обладает большой степенью автореференции и переопределяет структуру произведения, делая ее динамичной, так что резонерский АК в таких произведениях, как и во всех произведениях метакреативизма, аномальный. С другой стороны, удвоение фигуры писателя, а также гносеологический интерес к авторскому сознанию, роднит постсимволистский МК с романтическим.

3.2.7. Эксплицитный авторский МК в период постмодернизма

С уверенностью можно сказать, что художественная проза **постмодернизма** демонстрирует наибольшую пластичность, интегрируя разнообразные формы комментариев. Наиболее репрезентативным произведением постмодернистской прозы в этом аспекте является «Пушкинский дом» А.Г. Битова. Повествование ведется от третьего лица, иллюзия медиации нарратива не акцентирована. Но наррация аукториальная, постоянно перемежаемая отступлениями, рефлексией эксплицитного автора, его самообнаружениями и особо подчеркнутой книжностью и аналитичностью нарратива. Это проявляется, во-первых, в не событийном, а логическом порядке рассказа. Например, в самом начале романа проясняются отношения Левы и его отца, нелюбовь сына к отцу. Эта тема вводится эксплицитным автором прямо. Эксплицитный автор сознает и опирается на композицию книги: «Поскольку глава называется «Отец», следует сказать вот что: Левушке казалось, что он отца не любил»[100]. Нижеследующий текст подчинен раскрытию этого тезиса через ощущения Левы: «отец появлялся на минутку, присаживался за стол – статист без реплики», «будто отец не был

[100] *Битов А.* Пушкинский дом: Империя в четырех измерениях. Измерение II. М.: АСТ, 2013. С. 11.

способен даже правильно потрепать Леву по головке»[101]. Наконец, дается следствие: «Лева так однажды решил – что он очень не похож на отца». Во-вторых, эксплицитный автор постоянно ставит акцент на возможность выбирать слова, например, в описании отца тут же: «Чересчур загорелы и седой (он рано поседел), с юным гладким лицом […] и так шедшей ему рубашке апаш… здесь положено описать в вырезе крепкую, мужскую, желанную шею… нам противно, шея – была»[102], или на вариантах рассказа: «Если бы мы поставили перед собою более подробную задачу – написать знаменитую трилогию «Детство. Отрочество. Юность» нашего героя, то встали бы перед определенного рода трудностями»[103]. Из этого плотного среза видно (то же можно найти и в Версии и варианте на стр. 54), что эксплицитный автор постоянно опирается на свою власть над вымыслом: регулирует, оценивает, анализирует соотношение истории и повествования, а также акта наррации. Он приводит в подвижность отношения всех уровней повествования, не прибегая к анализу фрагментов и не соотнося аналитический дискурс с местом текста.

Вышеперечисленное – особенность наррации «Пушкинского дома», которая обуславливает гармоничное вторжение разнообразнейших форм комментария. Последний просто вербализует главнейшие темы авторской метарефлексии, статус вымысла и действительности: «мы воссоздаем современное несуществование героя, этот неуловимый эфир, который почти соответствует ныне самой тайне материи, тайне, в которою уперлось современное естествознание»[104]. Автор делает упор на потенциальность вымысла, его актуализируемость в восприятии и многовариантность: «Потому что хотя автор и посмеивается над Левой за юношескую игру воображения, однако и сам еще не решил окончательно, что дядя Диккенс ему не отец. Чего не бывает?... Так что возможно, что другая совсем семья у нашего героя»[105]. Он изучает автономность вымышленного, которая в авторской вербализуемой теории наиболее ярко

[101] *Битов А.* Указ. соч. С. 11.
[102] Там же. С. 12.
[103] Там же. С. 13.
[104] Там же. С. 5.
[105] *Битов А.* Указ. соч. С. 29.

проявляется в фигуре «воспоминания о воображении»: «Потому отец еще раз двойной, на следующий день воспоминаний даже не о нем – об образе его (ведь мы же его выдумали)» [106]. Воспоминание о вымысле, это воспроизведение впечатления в авторском сознании от объекта, которым он становится, и следовательно вымысел приобретает более высокий онтологический статус. Это проявляется в таком качестве автономности, как независимость вымышленных субъектов не только от наррации как последовательности событий, но и от истории, от первичного выбора событий для наррации: «произведен намек, что, «возможно другая совсем семья у нашего героя», имелся в виду вариант семьи Левы Одоевцева, в результате которого опять должен получиться ровно такой же герой» [107]. «Версия и вариант» как раз посвящена такой не-комментаторской онтологизации персонажей. Но в наибольшей степени работа с автономностью вымысла производится в АМК.

Перейдем к формальным видам АМК. Он в «Пушкинском доме» чрезвычайно разнообразен, но нормален, в духе вышеозначенного упорядочивающего характера авторского вмешательства. Можно выделить *внутритекстовый обще-МК* отдельным фрагментом, как, например, теоретический, автолиратуроведческий комментарий в курсиве: «Нас всегда занимало, с самых детских, непосредственных пор, где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает»[108], и далее о реализме. Подвидом этого комментария является проприо-метафикциональный комментарий по адресации в отдельном фрагменте, но обще-метафикциональный по содержанию. Яркий пример этому комментарий в «Приложении к первой части. Две прозы» к реакции Левы на прозу дяди Диккенса: «Тут наблюдается один эффект, который наводит нас на одну легкую мысль о природе прозы, и мы не можем удержаться от этого намека… Эффект этот заключается в том, что, внезапно наткнувшись на страничку человека, хорошо знакомого или даже близкого, но про которого мы не знали, что он «пописывает» […]мы тут же начинаем знать о нем как бы во много

[106] Там же. С. 29.
[107] Там же. С. 29.
[108] Там же. С. 37.

раз больше, чем знали до сих пор путем общения»[109]. Или внетекстовый АМК с конкретной соотнесенностью: «Мы вывели крупно, на отдельной пустой странице название второй части и вздрогнули. […]. Странное это, телескопичекое, завинчивающееся оправдание… Лермонтов оправдывался перед публикой в том, что присвоил Печорину звание Героя Нашего Времени, а мы – проходит какой-то век! – извиняемся уже за одно то – перед ним самим, перед товарищем Лермонтовым, – что позволяем себе смелость процитировать его»[110].

Следующая группа – *внутритекстовый проприо-МК* с соотнесенностью ко всему тексту: «И если нас вот сейчас спросить, о чем же весь этот роман, то мы бы сейчас не растерялись, и уверенно ответили бы: о дезориентации»[111]. Это вывод, который венчает авторское обобщающее рассуждение о жизни вообще, и обращает его на текст. Далее интересный пример, отвечающий регулирующей функции автора, внутритекстовый проприо-МК с конкретной соотнесенностью: «Мы назвали главу «Отец»», имея в виду, однако, не только отца, но и само время»[112], и в другом месте: «Однако нас чуть не вывернуло, пока мы дописывали все это. Положа руку на сердце… нам больше нравится первый вариант Левиной семьи»[113]. Один из самых своеобразных комментариев – это тип проприо-МК с соотнесенностью не к предмету диегетического мира, а к абстрагированной от него схеме, как, например, к совпадению вариантов: «Что совпадает в обоих варианта? Прежде всего нам хочется сохранить фамилию, намек на родовитость, в далеком и изжитом смысле слова… Почему нам это так важно, мы сами не можем до конца объяснить. Возможно, на нас, как на и на Леву, произвели еще школьные рассуждения о «природе типического» в литературе…»[114]. Этот тип очень похож по соотнесенности, но различен по функции с типом общего МК, выходящего как следствие из проприо-метафикционального. Предыдущий тип – интерпретирует авторскую интенцию, причину акта вымысла, этот же тип исследует автономность

[109] *Битов А.* Указ. соч. С. 72.
[110] Там же. С. 80.
[111] Там же. С. 58.
[112] Там же. С. 29.
[113] Там же. С. 63.
[114] *Битов А.* Указ. соч. С. 57.

вымысла. Так, анализируя в «Версии и варианте» (стр. 128) комбинаторику имени героя, как она влияет на его характер, эксплицитный автор говорит: «Это все равно как сказать: Лев Одоевцев! Как же, знаем-с, читали… Или – Одоевцев Лев! – «Здесь!» – и руки по швам. Разница все-таки есть. Ведь есть же действительность. Есть – можем или не можем ее постичь, описать, истолковать или изменить, – она есть»[115]. Здесь эксплицитный автор говорит об эстетическом объекте, производит его феноменологический анализ, но словами своей онтологической теории, которая заинтересована в поиске реальности вымысла. Эта теория вербализуется в метаязыке в затекстовом, потому что он в курсиве «Эпилога», общем МК: «здесь очевидно проступает (на опыте моего героя), что живая жизнь куда менее реальная, чем жизнь литературного героя, куда менее закономерна, осмысленна и полна». И далее здесь же, со специфическим научным метаязыком в программном затекстовом обще-МК: «Гипотеза для дальнейшего повествования, что наша жизнь – есть теневая, загробная жизнь литературных героев, когда закрыта книга. Впрочем, такая гипотеза отчасти подтверждается самим читателем»[116].

В «Пушкинском доме» также выразительна группа парантез, которые обладают специфической отнесенностью к конкретной сцене или даже кадру. Вот пример отнесенности к сцене с пролептическим содержанием: «Великий Модест Одоевцев (зрелым ему быть всего несколько лет, а «великим» - для нас, потом)»[117]; проприо-метафикциональный АК вербализующий отношение истории и нарратива: «В другой раз это была Альбина, единственная, пожалуй, девочка, с которой Лева был знаком даже раньше Фаины (по стечению жизненных, а не романных обстоятельств – дочь старинной приятельницы того же дяди Мити)»[118]. АМК, вербализующий интертекстуальную связь, и представляющий парантезу в парантезе: «(Пора признаться себе, нам очень хочется, чтобы именно в этой части впервые объявился дядя Диккенс! Как вариант деда, вместо деда – он бы очень

[115] Там же. С. 128.
[116] Там же. С. 200.
[117] Там же. С. 76.
[118] *Битов А.* Указ. соч. С. 91.

подошел и очень украсил (на роль лермонтовского Максима Максимыча…)…»[119]. Эти внутритекстовые примечания, как в парантезах, так и в фрагментах текста принадлежат эксплицитному автору, они резонерские, экстрадиегетические, нормальные, то есть моноуровневые, метаязыковые, до того, что приобретают черты художественного исследования, автореферентные в очень сильной степени, переопределяют онтологический статус предметов диегезиса, демонстрируют власть автора над вымыслом: авторская регулировка восприятия становится повторением рецепции, то есть читатель должен реципировать уже осуществленное прочтение. Эстетическая дистанция включена в структуру эстетического объекта.

Однако субъект других двух групп комментариев иной. В третьей группе АМК, в *подстрочных примечаниях*, например в этом: «Когда человек сосредоточен на чем-то, то все об одном… Вот сейчас открываю случайно книжку – какая-замечательная фраза!» [120] – осуществляется вхождение не экстрадиегетической ситуации повествования, а автобиографического, конкретно-исторического события написания произведения, пространственно соотносимый с конкретным эпизодом сюжета письма: автор потянулся за книгой, прочел отрывок и нашел, что он совпадает с сюжетом. Наконец, четвертая группа комментариев в «Пушкинском доме», *фактографические затекстовые примечания*, по изначальному замыслу алло-метафикциональные, от имени Льва Николаевича Одоевцева, персонажа книги, также очерчивают множество реальных, но в контексте произведения фикционализированных ситуаций. Например, в примечании к клочку газеты: «Автора уже спрашивали, и, опережая подобные вопросы, отвечаю: никакой пародии здесь нет, клочок подлинный, и я не потратил много времени, отыскивая курьез в ворохе подшивок»[121]. Конечно, в затекстовом комментарии есть примечания фактографические: «Морозов Павлик (1918-1932) – пионер-герой, по-своему отомстивший Тарасу Бульбе, которого проходили в классе: донес властям на собственного деда», но тут тоже автобиографический

[119] Там же. С. 106.
[120] Там же. С. 58.
[121] *Битов А.* Указ. соч. С. 229.

контекст, связанный с воспоминанием автора примечаний: «Там, в 6 «А» классе 213-й мужской средней школы, была заложена основополагающая брешь между эмоцией и сознанием»[122].

Метарефлексивная стратегия, которая реализуется в произведении, в «Пушкинском доме» размывает не границу между уровнями повествования, а границу эстетического объекта: все может быть авторской властью переозначено действительным или фиктивным. Однако это переозначение не во власти реального конкретного автора, поэтому представляя последнего в тексте, автор подстрочных и затекстовых примечаний – как субъект комментария объективированный автор. Его комментарий метафикциональный, направленный на удостоверение референции, но это не является целью авторского исследования, основной ценностью произведения является как раз обратное, замыкание референции в художественном тексте, постулирование и исследование автономности вымысла. Он экстрадиегетический, но принадлежит автобиографическому нарративу. Он имеет атрибуты автора, но не имеет его функций, его комментарий в слабой степени автореферентен, скорее декоративен, дополнителен.

Новая нормализация. Итак, подводя итоги, можно отметить внезапную, контрастную по отношению к литературе постсимволизма нормальность МК А.Г. Битова, ту же нормальность можно увидеть в гипертрофированном комментарии «Бесконечного тупика» Д.Е. Галковского, произведение которого дает пример не-авторского, то есть имплицитно-авторского МК.

3.3. Имплицитный авторский МК. Авторизация

Перейдем теперь к имплицитному авторскому МК. Этот тип в логической схеме представляет случай **авторизации**. Здесь не может идти речь об автореферентности на уровне композиции, но мы можем считывать такие комментарии, как автореферентные ввиду их функции в произведении. Они могут

[122] Там же. С. 230.

располагаться на любом уровне произведения. В них авторитетность комментатора зависит от иерархического положения на определенном уровне повествования, которое обеспечивает метатекстуальность комментария. Авторская власть может быть привходящим качеством субъекта такого комментария. Обратимся к примерам.

Первый красноречивый пример не-авторского комментария мы разобрали выше. Это случай Албекира в романе «Золотой Прут» М.М. Хераскова. Здесь мы его касаться не будем. В остальном авторизация не-авторского субъекта в прозе классицизма не распространена. Причину этого, во-первых, можно увидеть, в том, что авторизованный комментарий представляет собой вербализацию воздействия конкретного текста на субъекта, а это противоречит идеалу просвещенного независимого от чувств разума, господствовавшему в литературе последней трети XVIII века до субпарадигмы предромантизма. Во-вторых, в том, что не-авторский комментарий предполагает определенную степень пластичности жанра, при которой возможен ввод, например, редакторского или издательского подстраничного комментария, рецензии, отзыва, диалога читателей или аудитории о произведении и т.д.

Красноречивым аргументом в пользу первой причины выступает объективированно авторский проприо-метафикциональный и алло-метафикциональный комментарий в «Письмах Эрнеста и Доравры» (1766) Ф.А. Эмина. Сюжет переписки предполагает сюжет письма и чтения. Эпистолярная форма, из-за того, что в ней акцентирована иллюзия письменной медиации художественного дискурса, наиболее естественная среда для МК в произведениях слабой жанровой пластичности, субъект которого имеет промежуточный статус: пишет, но не объявляется автором, и не осознает себя автором. «Письма», однако, показательны именно в свете свойственного данной субпарадигме идеала разума и классицистической модели рецепции. В них наблюдается существенное различие в рефлексии двух ее основных адресатов. И Эрнест, и Доравра, отвечая друг другу, прежде читают письма, на обоих выраженные в них признания и рассуждения оказывают влияния. Но в рефлексии Эрнеста всегда вербализуется

абстрагированное от конкретного содержания письма влияние содержащихся в нем этических и познавательных ценностей или отражающихся от общего тона письма личностных достоинств Доравры. Так реакция Эрнеста в 16-м письме такова: «Иных любовь ослепляет. Но кто тебя, почтеннейшая Доравра, случай и щастие любить имеет, тот может от часу больше просветиться; разум льзя ему употребить в свою пользу […] И так любить Доравру и быть человеком благополучнейшим в свете, все одно»[123]. Это контрастирует с модальностью рецепции, которое сама Доравра предвосхитила в своем письме: «Тебе любезный мой, странно покажется, что я от любовной удалившись страсти, вдалась в глубокие политические рассуждения. Я сама не знаю, каким это образом сделалось. Лишь только то тебе сказать могу, что пишу то, что сердце чувствует, и что мне на память приходит»[124]. Рефлексия Доравры исходит из конкретного содержания и стоящего за ним ментального акта, она исследует конкретные его причины: «память», «чувство», – отсюда соотнесенность рефлексивного фрагмента идет к месту текста по образцу комментария в постпозиции. Тогда как рефлексия Эрнеста отнесена не к письму и месту письма, а к категориям разума и чувства. Художественно это объясняется тем, что Доравра является воплощением пассивного женского существа, а Эрнест активного мужского. Поэтому Доравра вербализует гипертрофированную страдательность: «Со всем я побеждена! Никакой во мне страсти, никакого чувства, никакой мысли; словом сказать, ничего такого не осталось, что бы с тобою против меня не действовало. Вся моя природа мне изменяя твою держит сторону…» [125] . Наконец, поэтому чувствительность Доравры позволяет дать алло-МК в начале: «Однако я о точности ваших речей не сомневаюсь, и сомневаться не должна, то только вам скажу, что в письме вашем случившиеся вам в здешнем городе обстоятельства описаны яснее, вероятнее и чувствительнее. Описание вашей здешней истории наполнено нравоучительными и разум ваш изъясняющими рассуждениями,

[123] *Эмин Ф. А.* Письма Эрнеста и Доравры: сочинения Федора Эмина. В 3 ч. Ч. 1. СПб.: Типография Академии наук, 1766. С. 104.
[124] Там же. С. 74.
[125] Там же. С. 66.

почему я ваше письмо прочла два или три раза»[126]. «Чувствительность», «ясность» связана с вероятностью, побежденный адресант, Доравра, сверяется с воздействием письма, чтобы оценить его правдоподобность, в которой она раньше сомневалась: «Но приметила в вашем рассказывании такую осторожность, которая истине не всегда прилична бывает»[127].

Если мы рассмотрим чувствительность корреспондентов предромантической прозы, то увидим ценностную инверсию, обеспечивающую не-авторский МК, герои начинают читать и писать, как женщины, в смысле конкретной соотнесенности их чувства. Так, например, в восьмом письме «Российского Вертера» М.В. Сушкова: «Писать к тебе и получать от тебя письма, которые я по сто раз перечитываю, составляют часть моего упражнения. В те минуты я чувствую, что имею друга, чувствую, что сердце мое не совсем пусто, и тем услаждаюсь. Душа моя изливается на бумагу»[128]. И реакция на письмо Марии: «Я получил от нее письмо – и какое же письмо! Какие выражения! Надобно иметь ее нежность, чтобы так написать, но потребны и мои чувства, чтобы так познавать цену сего письма»[129]. Видно, что корреспондент реагирует не на идею за словами, а на сами слова, что он не подводит чувства под категорию, не ищет им смысл, а то, что они самоценны, и что он в восприятии претерпевает. Происходит открытие сущности рецепции. Однако ни Доравра, ни Русский Вертер не дают не-авторского МК, а только указывают нам, почему он не до конца реализуется: в классицизме не-авторский комментарий противоречит понимаю художственности, инструментален в «Золотом пруте», побочен в «Письмах Эрнеста и Доравры». В предромантической прозе, как мы показали выше, в рефлексии авторская фигура настолько связана с ценностным центром произведения, что все комментарии авторские. Даже в «Путешествии из Петербурга в Москву», поражающем своей пластичностью, разнообразными жанровыми включениями в роман, и в «Твери», где дается внетекстовый АК в фрагменте текста, он дается автором, новомодным

[126] *Эмин Ф. А.* Указ. соч. С. 7.
[127] Там же. С. 7.
[128] *Сушков М. В.* Российский Вертер // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма / сост. В. И. Коровин. М.: Современник, 1990. С. 116.
[129] Там же. С. 119.

стихотворцем, и в сценах чтения рукописи семинариста в «Подберезье», рефлексия и реакция принадлежит эксплицитному автору.

Не-авторский МК появляется тогда, когда гениальность субъекта творчества начинает пониматься не как подчиненная форме и теме, а как образующая их. Это понимание требует презентации симфоничности и вербализации всеохватности авторского сознания, либо иронического указания на формальную, содержательную ограниченность творческого я в произведении.

3.3.1. Имплицитный авторский МК в субпарадигме романтизма

Примером не-авторского МК, авторизованного для проведения иронической объективации творческой личности **романтизма**, является комментарий первичного нарратора в повести «Живописец» Н.А. Полевого. Повествование ведется перволичным нарратором, иллюзия медиации нарратива не акцентирована. Первичный нарратор намеренно не демонстрирует никаких интенций к художественному творчеству, и хоть является эксплицитным автором, сознательно не характеризует себя какими-либо атрибутами авторства: он не пишет произведение, а передает историю. Его точка зрения – опытного, практичного, не чуждого эстетическому чувству человека, – принципиально не авторская, а свидетельская. Это наиболее явно в тоне его реакции на мастерскую Аркадия, художника и творца, имеющего и авторское самосознание, и вербализующего принципы романтического гения, в позднейшем рассуждении, вторичном повествовании о своей биографии. Так первичный нарратор, возвращаясь из мастерской Аркадия говорит: «Что сказать мне вообще о мастерской Аркадия? Я видел какое-то вообще странное смешение высокого искусства, шалостей художника, роскоши, беспорядка. […] Внизу было подписано рукою Аркадия: «Ты был достоин сумасшествия, бедный пачкун! Одинакое вдохновение не является в мире дважды. Твори свое». Стены были исписаны углем и мелом. В этих очерках видно было фантастическое своеволие». Так дается картина романтического, экзальтированного творца, и далее приводится пример воплощенной художником игры фантазии, фантастического

гротеска: «Это были изображения готических зданий, жоаннотовских уродов, гогартовских карикатур» [130] . Это описание мастерской без художника, его вещественный портрет. Первичный нарратор продолжает впечатление комментарием к собственному наблюдению, демонстрируя романтическую эрудицию: «мне казалось, что я начал читать Гофманова «Кота Мура». Воображение живо представило мне в неизвестном Аркадии образ художника…». И далее переходи в общее размышление о художнике вообще: «Не знаю с чего, мне казалось, что в Аркадии увижу я дополнение к человеку, которое мы называем – художник, дополнение, созданное самим человеком, странное, очаровательное, своенравное, блестящее, недовольное собою, нетерпимое или обожаемое другими, рожденное от соединения необыкновенных случайностей»[131]. Следом дается шаблонный, с открытой отсылкой к романтикам, гипотетический портрет, характеризующий восприятие первичного нарратора: «Я создал его предварительно в моем воображении. Я вообразил себе Аркадия с греческим лицом Гете или германским профилем Шиллера, страждущего, гонимого, потерявшего в генерале друга, который развил его высокую пламенную душу»[132]. Наконец, нарратор вербализует метод исследования: сравнение образа вымысла с действительностью, рефлексивный троп, которым ранними романтиками развенчивалась идиллия и эклога. Тут он не только обращен на романтического героя, но и вербализован как таковой: «Мне хотелось теперь к опытам и наблюдениям моим прибавить любопытные опыты над душою истинного художника. […] В Аркадии думал я увидеть аналитическую проверку моих теорий изящного». В следующем абзаце дается картина действительности: «Совсем это не был молодой человек с греческим профилем Гете…» [133]. Это, прежде всего комментарий как элемент рефлексии первичного нарратора, то есть звено проводимого им анализа собственного впечатления, а также анализ налагаемого на это впечатление стереотипного образа. Последнее составляет

[130] *Полевой Н. А.* Живописец // Полевой Н. А. Избранные произведения и письма. Л.: Художественная литература, 1986. С. 34.
[131] *Полевой Н. А.* Указ. соч. С. 35.
[132] Там же. С. 35.
[133] Там же. С. 36.

метафикциональность этого комментария. Комментарий формально принадлежит эксплицитному автору, первичному нарратору, он обще-метафикциональный, не имеет прямой соотнесенности с местом текста, а также интенционально не соотнесен ни с каким текстом, так как первичный нарратор текст не пишет. С другой стороны, эксплицитный автор не оценивает себя как творческую личность, не имеет атрибутов авторства и власти над вымыслом. Он лишь наблюдатель, его комментарий связан с образом творческого субъекта в романтизме, и в этом смысле соотнесен с героем его рассказа как с моделью. Поэтому этот МК формально, по субъекту наррации авторский и резонерский, но интенционально и сюжетно не-авторский, авторизованный, иронический, но также алло-метафикциональный к объективированному в предметах качеству художника, к его манере реализации своей гениальности. Конечно, это двоение интерпретативно, но двуплановость комментария первичного нарратора очевидна.

Другой пример романтического не-авторского комментария представляют реплики персонажей рамочного диалога в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Здесь текст и комментарий разделены на уровне иллюзии медиации нарратива: в рамочном диалоге она очевидно устная, напротив вставные новеллы введены как записки, то есть представляют иллюзию письменной медиации. В рамочном диалоге пять участников, на фоне которых выделяется Фауст, он осуществляет авторизованный комментарий в чистом виде. Во-первых, в произведении резко отграничивается авторская зона перитекста и художественная зона текста. Так в авторском «Введении» содержится программа произведения, а также манифест о его форме: «несколько слов о форме того сочинения, которое называется «Русскими ночами» и которое, вероятно, наиболее подвергнется критике: автор почитал возможным существование такой драмы…»[134]. Напротив, начало ночи первой подчеркнуто нарративное: «Мазурка кончилась. Ростислав уже насмотрелся на белые, роскошные плечи своей дамы и счел на них все фиолетовые жилки…»[135]. Во-вторых, Фауст нигде сам себя не называет автором,

[134] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 8.
[135] Там же. С. 9.

вводится эксплицитным автором как персонаж: «Надобно предуведомить благосклонного читателя, что Фаустом они называли одного из своих приятелей, который имел странное обыкновение держать у себя черную кошку, по нескольку дней сряду не брить головы, рассматривать в микроскоп козявок, дуть в плавильную трубку…»[136]. То есть Фауст – скорее чудаковатый ученый, чем автор, носитель интенции к познанию, а не к творчеству. В-третьих, в тексте «Русских ночей» нет произведений Фауста, он только читает их: «Состояние души моих молодых искателей довольно хорошо выражается в оставшейся после них небольшой тетрадке с довольно странным эпиграфом […]. Я прочту вам из нее несколько отрывков»[137]. Однако чудаческий характер Фауста, его очевидная склонность к мистификациям позволяет предположить, что он сам является автором этих записок. Тогда только Ростислав, Вячеслав и Виктор субъекты не-авторского комментария, а Фауст имитирует не-авторский комментарий. Но этот момент интерпретации не меняет сущности дела: комментируя, Фауст не является автором, так как не называет себя автором, не имеет его атрибутов и власти, его комментарий не автореферентен, не переопределяет рецепцию произведения, атрибуцию текста, композиционную структуру. Приведем пример. По окончании произведения «Город без имени» Фауст, Виктор и Вячеслав начинают обсуждать это аллегорическое повествование о колонии, построенной на утилитаристских началах. Они обсуждают цель произведения, которую Фауст видит в ценности фантазии. Фауст видит в вымысле аналогию с химическим опытом. А затем говорит, что является фактом фантазии: «Для моих духоиспытателей фактом было – символическое прозрение в происшествии такой эпохи, которая по естественному ходу вещей должна бы непременно образоваться, если б благое провидение не лишило людей способности вполне приводить в исполнение свои мысли и если бы для счастия самого человечества каждая мысль не была останавливаема в своем развитии другою…»[138]. Это не-авторский алло-МК. Во-первых, он посвящен истолкованию чужой творческой интенции «моих

[136] Там же. С. 12.
[137] *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. С. 19.
[138] Там же. С. 72.

духоиспытателей», вопросу, что изображено в сочинении «Город без имени», то есть референции произведения и отношению изображенного к действительности. А затем ценности опыта, которое дает восприятие этого произведения: «символическое прозрение». Наконец, Фауст рассматривает это произведение как иллюстрацию неестественности господства одной мысли в разуме человека. Комментарий Фауста нормальный, экстрадиегетический, метаязыковой, относящийся к философским дисциплинам, не автореферентный, по отношению к комментируемому тексту декоративный. Отсюда отношение между комментарием и текста как между иллюстрацией и тезисом, или аллегорией и толкованием. Фауст не обладает ни атрибутами автора, ни авторским сознанием, ни властью над вымыслом. То, что он не владеет вымыслом, выражается в том, что ключевым моментом его комментария является выход на обще-философские темы. С другой стороны, Фауст авторизован, его комментарий вербализует ключевые темы произведения: разносторонность личности, микрокосмичность субъективного разума, ценность поэтического воображения.

В «Русских ночах» есть фрагменты не-авторского комментаторского дискурса, располагающиеся на уровне вторичной наррации. Их включают четыре предисловия к художественным зарисовкам экономиста в одноименной части ночи четвертой. Здесь субъектом комментария является фиктивный корреспондент Фауста, выполняющий роль издателя. Предисловия содержат биографический контекст написания произведений, и их толкования исходя из этого контекста. Наиболее комментаторский, находящийся в постпозиции, фрагмент дан в последнем четвертом предисловии: «Предшедший отрывок написан сочинителем незадолго пред его кончиною; к счастью он не остался в этом неестественном состоянии души» [139] . Это не МК, имеющий функцию удостоверения реальности фиктивного автора без вербализации вымышленности текста. Однако предисловие к «Последнему самоубийству» уже метафикционально, оно толкует фантастический сюжет новеллы, определяя фантастичность вымысла как результат душевной болезни автора: «Это вместе и

[139] *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. С. 58.

горькая насмешка над нелепыми выкладками английского экономиста, и вместе образ страшного состояния души, привыкшей почитать веру делом, необходимым лишь в политическом отношении»[140]. Это не-авторский, экстрадиегетический, алло-МК. Он метатекстовый, так как не содержит определенного метаязыка, но находится на более высокой позиции в уровнях повествования, он нормальный, не автореферентный. Он слабо авторизован, в контексте одной линии фаустовского дискурса: обличения утилитаристского мышления, и, как следствие, он декоративен, является ценностно периферийным элементом, выполняет локальную функцию контекстуализации текста в тексте.

3.3.2. Имплицитный авторский МК в субпарадигме постромантизма

Для повествовательной прозы, в которой проявляется художественное сознание субпарадигмы **постромантизма,** характерна большая жанровая пластичность, которая позволяет ввести в произведение не-авторский комментаторский дискурс. Здесь мы сосредоточимся на двух примерах, на итерации рефлексивной эпистолярной формы в раннем реализме с не-авторским алло-МК, яркий пример которого дают «Бедные люди» (1846) Ф.М. Достоевского. А также на редакторском подстраничном комментарии в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Так, в «Бедных людях» повествовательный дискурс распределен между двумя корреспондентами, иллюзия нарративной медиации подчеркнуто письменная. Особой ценностной значимостью в композиции произведения обладают именно письма Макара Девушкина, речь которого вербализуется в рефлективной саркастической модальности, в обнаружении собственной событийной недостаточности, неполноценности. Эта неполноценность, рефлексируемая на письме, выливается в постоянное интерпретативное комментирование, уточнение рецептивного смысла написанной фразы, а также вскрытие собственной несамостоятельности, обнаружение следа влияния в собственном тексте. Как, в одном из первых писем, где темой комментарий

[140] Там же. С. 53.

становится феномен «мечтания»: «Я к тому пишу, что ведь разные бывают мечтания, маточка. А вот теперь весна […] и мечтания приходят нежные». И тут же с повтором объяснительного выражения: «Я к тому и написал это все; а впрочем, я это всё взял из книжки. Там сочинитель обнаруживет такое же желание в стишках и пишет – Зачем я не птица, не хищная птица»[141]. Эта несамостоятельность, обнаруживаемая в рефлексии, переходит в письмах Девушкина в тематическую линию тоски о стиле, коррелирующей со стилистической чувствительностью к чужому тексту. Архитектоническая важность последней выявляется в большом числе читательских писем Девушкина: письмо о письме Вареньки (стр. 59), письмо о беллетристике Ратазяева с ее фрагментами (стр. 63), письмо о «Повестях Белкина» (стр. 72), письмо о «Шинели» (стр. 75). Это повышение рефлексии, изменение ее модальности на читательскую, маркирует середину произведения по схеме концепционного адаптационного комментария (типы В-2, внетекстовый, Г-2, внутритекстовый), он внетекстовый по отношению к комментируемому, но внутритекстовый в композиции произведения. Приведем пример комментария в письме о «Повестях Белкина»: «если вы, дружочек мой, спросите мнения моего насчет вашей книжки, то я скажу, что в жизнью мою не случалось мне читать таких славных книжек. […] Теперь я «Станционного смотрителя» здесь в вашей книжке прочел; ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнью твоя как по пальцам разложена. […] И наконец, вот отчего я еще полюбил вашу книжку. […] …а это читаешь, – словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно»[142]. Здесь видно, что по критерию приписываемых субъекту атрибутов авторства и его влияния – это яркий пример не-авторского комментария: произведение сильнее, чем субъект комментария, оно вмещает в себя его кругозор, оказывает на него влияние, через него субъект комментария осмысляет свою жизнь: «и со мною то

[141] Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы 1844–1846. СПб.: Наука, 2013. С. 23–24.
[142] Там же. С. 72–73.

же самое может случиться. Вот оно что, маточка, а вы еще тут от нас отходить хотите; да ведь грех, Варенька, может застигнуть меня»[143]. Это не метаязыковой комментарий, но метатекстовый, он принадлежит сцене чтения и письма, и композиционно отделен от комментируемого текста, так что он в высшей степени нормальный. Он авторизованный, так как посредством него, в отсылке к соотнесенному с комментарием сюжету, характеризуется сам характер ситуации героев. Он также метафикциональный, хотя из-за слабого сознания художественности, комментатор видит в вымысле правду жизни, он реализует религиозную модель чтения, для него «Станционный смотритель» — это притча, предупреждение, императив к действию. Из-за того, что соотносимый текст не представлен, этот комментарий не автореферентный, он в малой степени разрушает иллюзию. Отсюда кажется, что он в малой степени метафикциональный, но на самом деле это авторизованный МК персонажа.

Другой пример не-авторского комментария дают подстраничные примечания к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Повествование ведется от третьего лица, оно двойное, главный уровень наррации представляет текст летописи, исправленный издателем, второй образуют вкрапления, закавыченные и нет, оригинальной летописи. При этом так как издатель лишь исправляет текст, то медиация нарратива письменная. Исправление само по себе образует сюжет редакторской работы, вербализацией аспектов которого служат подтекстовые примечания издателя, и который служит экстрадиегетическим контекстом его присутствия. Сам издатель является фиктивным субъектом перитекста, которому принадлежит введение «От издателя» и аппарат примечаний. В этом смысле примечания в «Истории» – образец реалистического не-авторского комментария. Как уже было описано (параграф 2.1.4), внетекстовые примечания в произведении все пародийные, но делятся на типы согласно методу и предмету: на реально-фактографический и на издательский, посвященный истории самой переработанной летописи. К первому относятся фиктум-МК, они посвящены удостоверению референции истории, повествуемой в летописи, к

[143] Там же. С. 73.

определенной действительности. Причем эта фиктивная действительность формально подтверждается тем, что историко-фактографический комментарий издателя отсылает к реальным историческим фактам. Так, например, комментарий к данной в парантезе краткой истории судьбы «девицы де Сан-Кюлот», которая «в Глупове была известна под именем Устиньи Протасьевны Трубочистихи; впоследствии же оказалась сестрою Марата и умерла от угрызений совести», дается следующее историческое примечание, одновременно касающееся и истории самой летописи: «Марат в то время не был известен; ошибку эту, впрочем, можно объяснить тем, что события описывались «Летописцем», по-видимому, не по горячим следам, а несколько лет спустя» [144] . Чисто фактографическое примечание дано к очевидно иронической фразе «тайна построения градоначальнического организма наукой достаточно еще не обследована»: «Ныне доказано, что тела всех вообще начальников подчиняются тем же физиологическим законам, как и всякое другое человеческое тело, но не следует забывать, что в 1762 году наука была в младенчестве» [145] . Этим комментарием издатель удостоверяет эпическую тональность произведения, отсылая к предполагаемой действительности, удостоверяет референцию к некой науке 1762-го года. Но, снимая иронию соотносимого фрагмента, сам комментарий становится ироническим. Принадлежа к субъекту, к которому атрибутируется перитекст, этот иронический тон относится к самой летописи, обозначая неадекватность формы содержанию, и наоборот. Таким образом, этот комментарий фиктум-метафикциональный на уровне содержания, и фикцио-метафикциональный на уровне функции, или, в выработанной нами парадигме авторства: не-авторский, алло-метафикциональный, нормальный, метаязыковой, декоративный, то есть побочный и в слабой степени автореференциальный, как любой научно-справочный аппарат при издании, но он выполняет авторизованную функцию переопределения содержания, атрибуции и эстетического статуса соотносенного фрагмента, поэтому он авторизованно-

[144] *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1969. С. 292.
[145] Там же. С. 286.

переопределяющий, и следовательно не декоративный на уровне всего произведения.

3.3.3. Имплицитный авторский МК в субпарадигме символизма

Литература **символизма** в лице брюсовского «Огненного ангела» и предваряющего в нем повествование псевдо-академического комментария дает пример не-авторского МК, однако в целом он не является репрезентативным. В эпоху метакреативизма именно **постсимволистская** проза и в авторском, и в не-авторском авторизованном комментарии предоставляет наиболее красноречивые примеры. Так, например, роман «Дар» В.В. Набокова показывает, как именно за счет возросшей пластичности романа повышается возможность введения новых форм не-авторского МК. Здесь мы говорим о 5 главе романа, где приводятся рецензии на книгу Годунова-Чердынцева о Чернышевском, которая занимает 4 главу романа. Эти рецензии не связаны с господствующем в первых трех главах псевдо-автобиографическим повествованием от первого и от третьего лица о герое, Федоре Годунове-Чердынцеве, которым является эксплицитный автор. Эта часть произведения принадлежит зоне АМК, но не самого характерного. Кратко проанализируем его и возьмем пример из первой главы, где комментарий находится в постпозиции к уже появившемуся сборнику стихов и начинается с экфрасиса: «Перед нами небольшая книжка, озаглавленная «Стихи»», затем в препозиции к еще не данному сочинению, переходит в литературно-биографическое введение: «содержащая около пятидесяти двенадцатистиший, посвященных целиком одной теме – детству. При набожном их сочинении автор, с одной стороны, стремился обобщить воспоминания, преимущественно отбирая черты, так или иначе свойственные всякому удавшемуся детству: отсюда их мнимая очевидность; а с другой, он дозволил проникнуть в стихи только тому, что было действительно им, полностью и без примеси», и далее еще более метаязыковой фрагмент введения: «Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы – вот определения, кажущиеся нам

достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта»[146]. Это не комментарий, но это введение, которое представляя комментирует текст. Настоящий АК относится после стихотворного фрагмента к стиху «в трепещущую темноту»: «Почему мне не очень по нутру эпитет «трепещущую»? Или тут колоссальная рука пуппенмейстера вдруг появилась на миг среди существ, в рост которых успел уверовать глаз. […] А ведь комната действительно трепетала, и это мигание, карусельное передвижение теней по стене, когда уносится огонь…». Это МК к сюжету стихотворения, к его предметности, основанный на воспоминании. Далее идет уже, схожий с постмодернистским, комментарий к схеме вымысла, эксплицитный автор осмысляет, чем являются эти воспоминания, которыми подтверждается действительность предметности стиха: «… все это самые ранние, самые близкие к подлиннику из всех воспоминаний. Я часто склоняюсь пытливой мыслью к этому подлиннику, а именно – в обратное ничто: так, туманное состояние младенца мне всегда кажется выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия»[147]. Вербализуется авторская теория памяти, оперирующая фикциями, которые мы будем анализировать в четвертой главе. В целом это авторский проприо-метафикциональный, метаязыковой, экстрадиегетический, внетекстовый по отношению к стихотворению, представляющему отдельный блок текста, автореферентный, переопределяющей своим содержанием атрибуцию текста, в этом плане он как комментарий нормальный, в нем не происходит переключения субъектов, и он сам изменяет субъектную структуру композиции, композиция аномальна.

Другое дело, что не-авторский комментарий в «Даре» более показателен для парадигмы метакреативизма. Он дается в виде рецензий и в четкой постпозиции к «Жизни Чернышевского». Эти пять отзывов принадлежат соответственно пяти фиктивным субъектам, анониму, Христофору Мортусу, профессору Пражского

[146] *Набоков В. В.* Дар // Набоков В. В. 1935–1937. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 196–197.
[147] *Набоков В. В.* Дар // Набоков В. В. 1935–1937. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 196–197.

университета Анучину, критику Кончееву, второстепенному персонажу романа, сотруднику монархистской газеты «Восшествие» Петру Левченко, анониму в пробольшевистской газете «Пора». Все эти рецензии касаются не того, что жизнь Чернышевского в произведении Чердынцева вымышлена и не соответствует действительной биографии исторической личности Н.Г. Чернышевского, а общего эмоционального тона, стиля и политической тенденции, исходя из которой она написана. То есть в них открывается то, что кругозор рецензентов, равно как героя и эксплицитного автора, принадлежит диегетическому миру, существующему в альтернативной исторической действительности. В ней, как резюмирует анонимный автор первой рецензии Чернышевский «некоторое время живет в Лондоне, сотрудничая с Герценом, затем возвращается в Россию и сразу арестован. Обвиненный в подготовке покушения на Александра Второго, Чернышевский приговорен к смерти и публично казнен»[148]. Аноним согласен с этой фикциональной биографией, его смущают ненужные вымыслы, что автор «на протяжении многих неудобочитаемых страниц рассуждает о том, что было бы, если бы, – что, если бы Чернышевский, например, был не казнен, а сослан в Сибирь, как Достоевский»[149]. То же происходит и в последующих рецензиях. Мортуса занимает: «не выполнение «авторского задания» и не самое даже «задание», а лишь отношение к нему автора». Он замечает, что «общее настроение автора, «атмосфера» его мысли, внушает странные и неприятные опасения», в том как Чердынцев пишет о Чернышевском: есть «нечто, по существу глубоко бестактное, нечто режущее и оскорбительное»[150]. Анучин так же, как аноним, обнаруживает вымысел, который является вымыслом в диегетическом мире и в мире экстрадиегетическом. Он отмечает, что Чердынцевым «среди известных авторитетов приводится авторитет несуществующий, к которому автор будто апеллирует»[151], и далее: «фактической неправды нет (если не считать вышеприведенного «Страннолюбского», двух-трех

[148] *Набоков В. В.* Указ. соч. С. 476.
[149] Там же. С. 476.
[150] Там же. С. 478.
[151] Там же. С. 481.

сомнительных мелочей да нескольких описок), но та «правда», которая в ней заключается, хуже самой пристрастной лжи…»[152]. Все эти рецензии не-авторские и неметафикциональные, так как работа Чердынцева ими не осознается как художественное произведение. Единственным исключением здесь выступает Кончеев, который принимается «за рассмотрение книги как произведения искусства», однако в его рецензии не проясняется, в каком смысле это произведение искусства, и какого искусства. Но все эти комментарии в рамках произведения производят определение референции «Жизни Чернышевского», они авторизованы и резонируют с интенцией имплицитного автора, сделать вымысел Годунова-Чердынцева действительностью в диегетическом мире. В свете авторизации это имплицитно авторский, проприо-МК, обладающий большой степенью автореферентности, но совершенно лишенный атрибутов автора, осуществляющий авторскую власть без изображения автора и отсылки к конкретному субъекту, который бы обладал этим статусом в повествовании или в его контексте.

3.3.4. Имплицитный авторский МК в период постмодернизма

Наконец, **постмодернизм**, предлагает итерацию набоковского приема введение рецензий в текст художественного произведения. Она осуществляется в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского. Это произведение, состоящее из примечаний к нехудожественному произведению, позиционируется автором как роман, содержит псевдо-автобиографический нарратив, сам субъект дискурса, Одиноков, фикционализируется. «Бесконечный тупик» можно отнести к произведению с промежуточным художественным статусом, а именно к «автофикшну», ключевым критерием которого является изобретение автором в литературном тексте собственной персональности [153] , превращение себя в

[152] Там же. С. 482.
[153] *Левина-Паркер М.* Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. СПб: Нестор-История, 2018. С. 33.

персонажа, при наличии интенции к написанию художественного текста [154], которая заявлена в предисловии. Поэтому мы считаем, что «Бесконечный тупик» интенционально художественный текст, даже если большая часть его дискурса не относится к художественно-литературному: это произведение с гипертрофированным монологом главного героя-философа, которого не существует, но который хочет определить изнутри вымысла, каков его онтологический статус. Это исследование он осуществляет, используя метаязык вымышленной, своей собственной дисциплины, «метамифологии».

В этом свете семь набоковского типа рецензии в примечании 943 содержат в себе МК к этому субъекту, языку и изображенному в произведении образу его мысли. Сами рецензии, по их месту в композиции произведения, по их удостоверяющей мир вымысла функции, являются цитатой рецензий в «Даре» В.В. Набокова, вплоть до совпадения в них отдельных аргументов. Так рецензия «Лакейский бал» фиктивного субъекта Мордехая Гершова Канцелленбогена содержит аргумент, основывающийся на альтернативной реальности, и как бы, подобно рецензиям в «Даре» переопределяет статус подразумеваемой «Бесконечным тупиком» действительности, где «Самопознание» Н.А. Бердяева «по статистике является одной из наиболее читаемых в современном мире» [155] книг. Есть и прямая интертекстуальная отсылка, в этой же рецензии: «Чувствуется, что он знаком с трудами многих русских философов не понаслышке, читал первоисточники, конспектирован. Одним словом, тема наработана» (ср.с рецензией Анучина на «Жизнь чернышевского»: «Автор, несомненно, основательно и по-своему добросовестно ознакомился с предметом»[156]). Однако в «Бесконечном тупике, рецензии подчинены иерархии, если первые откровенно пародийны и тенденциозны, то начиная с пятой в них произведение рассматривается последовательно в разных аспектах, обращаясь к разным метаязыкам. Первые две рецензии, «Со ступеньки на ступеньку» и в «Письме из

[154] То есть утверждается романический пакт о референции (*Lejeune Ph*. Le pacte autobiographique. Paris, 1975. P. 28).
[155] *Галковский Д. Е.* Бесконечный тупик [Электронная книга]. 2021. С. 1694.
[156] *Набоков В. В.* Указ. соч. С. 480.

Нью-Йорка» представляют пародии на два дискурса, посредственной советской партийно-номенклатурной критики и русско-американского эмигрантского новояза 90-х. В третьей, монархической по содержанию, рецензии от западноевропейской газеты «У веча» дается философски наивное восприятие идейной концепции романа: «не было человека, который смог бы дать приемлемую, выражаясь словами Одинокова, «метамифологическую интерпретацию» русской культуры в духе исконных начал национальной жизни»[157]. «Одиноков ВЫСТРОИЛ нашу историю, дал ей каркас, спихнул в пропасть, казалось, вечный и окончательный фундамент гнилого русского либерализма». За счет того, что в интерпретации дал прочтение исконно русской философии, и теперь ее можно «читать смело, целиком»[158]. В уже упомянутой статье «Лакейский бал» помимо пародии и цитаты, содержится первое в ряду рецензий высказывание о концептуальной основе фикционализации «Одинокова» как персонажа: «Оказывается, сам Одиноков – это двойник Розанова…»[159].

Главной и наиболее автореферентной рецензией является «Предисловие к «Бесконечному тупику» Одинокова» Доры Иллюминатор, содержащее литературоведческий комментарий романа: «Одиноков, вслед за Протеем-Розановым, постоянно ускользает от окончательного ответа, выскальзывает из наших рук, оставляя в зажатом кулаке читателя окончание-хвост…» [160]. Фиктивный литературовед дает МК к статусу персонажа: «очень наивно будет проецировать образ «Одинокова – лирического героя» на подлинного автора романа. Конечно, все обстоятельства жизни Одинокова вымышлены от начала до конца» [161]. Также дается фикцио-МК к эстетическому статусу текста: «Действительно невозможно сказать, гениален этот роман, талантлив или бездарен (с точки зрения эстетической). Он вне критериев, вне стиля. Это действительно совершенно разрушенный текст» [162]. Примечательно, что это

[157] *Галковский Д. Е.* Указ. соч. С. 1690.
[158] Там же. С. 1691.
[159] Там же. С. 1694.
[160] Там же. С. 1697.
[161] Там же. С. 1844.
[162] Там же. С. 1697-1698.

«Предисловие» сосредоточено как раз на анализе художественной интенции текста, используется соответствующий метаязык: «роман», «эстетический», «талант», «гений». Наконец, сам философский дискурс осмысляется как изображенный: «Все его рассуждения о «русской национальной идее» или «новом мифе о Чехове» являются пародиями, ироническими стилизациями или провокациями-анакризами. Но ни в коем случае не моноидеологическими конструкциями» [163] . «Предисловие» является не-авторским алло-МК, авторизованным для определения художественного статуса произведения.

Если «Предисловие» очевидно относится к литературоведческому дискурсу, то в статье фиктивного субъекта, философа Семена Шапкина, «Бесконечная предумышленность» дается гносеологический анализ фикций изображаемого в произведении мировоззрения, его метода и ключевых понятий дискурса: «Если использовать терминологию современного литературоведения, то «Бесконечный тупик» является «метапародией», то есть принципиально полифоническим произведением […]. Однако метапародия является лишь ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕНЬЮ философской концепции автора»[164]. Поэтому Шапкин сосредотачивается на последней и дает схему парадоксального мышления, сочетающего релятивизм и солипсизм: «автор книги считает, что мир как таковой релятивен и антиномичен». Интегрирующим центром и единственным гарантом целостности мира является «я» [165] . Но так как оно рефлективное, «погрязает в дурной бесконечности самооправдания», законом этого мира является рефлексия, взаимоотражение: «Одиноковщина является бесконечным метамифологическим полем, при малейшем возмущении порождающим материю той или иной идеальной конструкции»[166]. Такой мир онтологически несамостоятелен, так как представляет собой тотальную реакцию на внеположное ему, философскую идею, исторический факт, произведение. Иными словами, в статье «Бесконечная предумышленность» дается философия примечания. Вышеприведенный

[163] *Галковский Д. Е.* Указ. соч. С. 1698.
[164] Там же. С. 1713.
[165] Там же. С. 1711.
[166] Там же. С. 1711–1712.

комментарий является не-авторским, алло-метафикциональным, переходящим в обще-МК, авторизован для определения философского статуса произведения. Поэтому этот в слабой степени МК нуждается в дальнейшей фикционализации, что и осуществляется далее в рецензии: «представьте на минуту, что эта статья написана не мною, а самим Одиноковым, и помещена в текст его произведения» [167] . Эта фраза является обнаружением вымышленности уже третьего порядка, но осуществляется по схеме объективационного АМК.

Наконец, последний, и высший по иерархии комментарий, так как атрибутирован фиктивному субъекту, чьи имя и фамилия, Дитрих фон Халькофски, пародируют имя и фамилию конкретного автора, сосредотачиваются на цели произведения, и на миссии автора. Исследователь пишет, что подобные автору «Бесконечного тупика» личности «склонны к спонтанному порождению национальных мифов, то есть такого сплетения фактов и вымысла, которое для их национального социума звучит как «Истина»». И ниже: «Сверхзадача автора «Бесконечного тупика» — это создание внутреннего комфорта, гармонии. Одиноков живет в мире разорванной истории, в мире оплеванных и сгнивших сказок. Мифологическая структура России разбита почти до основания» [168] . Поэтому далее уточняется: «Сущность книги Одинокова — это мучительный эксперимент, поставленный на себе, – эксперимент контакта с собственным архетипом. Цель его – создание новой, восточнохристианской личности, а следовательно, восточнохристианской цивилизации». Он не является МК, так как Дитрихом фон Хальковски «Бесконечный тупик рассматривается не как художественное произведение. Он авторизован для вербализации ценностей, заложенных в характере Одинокова и в образе его мышления, и в этом плане, как любой комментарий, выполняя функцию определения предмета, удостоверяет его существование.

Так из вышеприведенного анализа не-авторских МК видно, что так как МК преимущественно авторский и реализует качества, функции автора, зависит от

[167] *Галковский Д. Е.* Указ. соч. С. 1712. .
[168] Там же. С. 1717.

ценностного позиционирования этой категории в метарефлексии, то не-авторский МК представляет собой его вторичное проявление. Оно, во-первых, обусловливается композицией, а во-вторых, характером дискурса соотносимого фрагмента произведения. В целом зависит от степени романизации системы жанров. Не-авторский — это в большей степени вне-текстовый комментарий. Внутритекстовый не-авторский комментарий, как мы увидели на примере, «Живописца» или «Бедных людей» требует особой интерпретативной установки. Все образцы и эталоны не-авторского комментария, как, например, в «Русских ночах» – внетекстовые. Начиная с реализма не-авторский комментарий – это пародия и имитация не-художественных жанров собственно комментария и рецензии. Не-авторские комментарии в меньшей степени автореферентны, чем авторские, внутритекстовые комментарии часто метатекстуальные, а не метаязыковые.

Глава 4. АМК в контексте рефлексивных областей интертекстуального дискурса. Референция и предметность АМК

АМК через свое вхождение в метарефлексию, и за счет ее связи с историческим, свойственным данной субпарадигмы, художественным сознанием, связан также с общекультурным контекстом формирования этого художественного сознания. Эта связь проявляется в задействовании в комментарии того или иного метаязыка.

Надо различать, как мы это сделали в параграфе 1.2.6 функционально-метафикциональные метаязыки, как, например, язык шелленгианской философии в творчестве В.Ф. Одоевского, который играет огромную роль в его размышлении об искусстве; и аутентично-метафикциональные метаязыки, как, например, риторика и поэтика в прозе рефлективного традиционализма, или формалистский тезаурус, употребляемый эксплицитным автором в «Zoo, или письмах не о любви» В.Б. Шкловского.

Понятно, что метаязык эталонного АМК принадлежит тем полям значений, которые наиболее близки к рефлексивному центру системы областей знания, формирующих данную парадигму и субпарадигму литературного процесса. При этом именно за счет исторического изменения иерархии и структуры дисциплинарно оформленного знания, общей смены фундаментальных картин мира, эталонный метаязык комментария подчинен динамике исторического процесса. Например, шелленгианство у В.Ф. Одоевского – это вид эстетического дискурса, то есть исторически аутентичный метафикциональный метаязык, равно как рефлексия М.М. Пришвина в «Журавлиной родине» входит в то, что называется дискурсом психологической «автокритики» и психологии творчества, ключевых рефлексивных дисциплин в литературном сознании 20-х годов XX века[1].

[1] В пользу этого говорит и появление беспрецедентно подробной и не имеющей последующих аналогов в тематических словарях, статьи «Автокритика» в «Словаре литературных терминов» (Словарь литературных терминов. В 2-х т. М.; Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925).

Значения метаязыка обладают двойной направленностью. С одной стороны, в МК определяются аспекты художественности. Такой МК, во-первых, выявляет искусственность всех или некоторых из четырех уровней повествования по В. Шмиду: событий, истории, наррации, презентации наррации. Во-вторых, посредством этого, в нем неизбежно проводится рефлексия конкретного акта фантазии по В. Изеру: селекции или комбинации, или даже обозначения условности, как происходит в случае иронического примечания, или рефлексии о собственной фантазии. В-третьих, МК часто вербализует сознание жанра и художественности вообще, а не данного повествования, которое рассматривается в авторской концепции как частность.

С другой стороны, метаязык МК, даже аутентичного, принадлежит определенной дисциплине или области сознания, и соответствующим им полям значений. Так, например, А.Г. Битов в своей собственной литературоведческой теории прибегает к метафоре из квантовой физики, а Путешественник А.Н. Радищева широко пользуется медицинско-анатомическим словарем своей эпохи.

Но специфика этой двунаправленности никак не может быть центральной при рассмотрении метафикционального комментария в аспекте художественной стратегии произведения или на уровне композиции, так как привходящий дискурс превращается в свой функциональный коррелят: в прием, метафору, фактор художественного впечатления.

Между тем специфика вторжения комментаторского аналитического дискурса состоит в онтологическом различии привносимой ей предметности и предметности диегетического мира. На этом онтологическом различии держится художественное воздействие автореферентности комментария, тот эффект «головокружения», который присутствует в читательской рецепции, когда осуществляется семантический парадокс и уточнения статуса художественности, выраженные в комментарии по отношению к тексту, распространяются на сам комментарий. Как например, происходит в случае, когда Пересмешник в комментарии объявляет себя лжецом, или, когда «Вор» начинается с фразы: «И тогда Фирсов увидел, как наяву–», – которая заставляет задуматься, реальны ли

последующие комментарии эксплицитного нарратора к мнимому тексту Фирсова, или игра двух авторов – видение.

Поэтому для полноценного анализа АМК требуется ввести в теоретическое рассмотрение аспект онтологического различия мира комментария и комментируемого. Это различие проявляется в том, что референция понятий, используемых в комментарии по отношению к обстоятельствам и событиям диегетического мира, кажется более достоверной, чем реалии и предметы экспозиции и сцен, в которых эти обстоятельства и события происходят, даже если они исторически достоверны. Дело в том, что знаки предметности в художественном произведении вне комментария помечаются постоянным указанием на то, что это вымысел. А понятия, используемые в МК, используются всерьез. Для обозначения объектов диегетического произведения мира в разных исследовательских парадигмах используются понятия «художественного реаликона», наряду с «художественным антропономиконом», как «системно-организованного идейно-эстетического и культурно значимого комплекса, в состав которого входит совокупность фукнционирующих в данном тексте реалий»[2]. Также используется понятие «предметного мира» как «реалий, которые отображены в произведении, располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени»[3]. Тогда мы говорим, что в случае метатекстового иерархического выделения комментария, он изъят из одного «предметного мира» произведения в некий другой, иерархически (онтологически) отличающийся «предметный мир». А в случае метаязыкового комментария – это онтологическое различие просто наполняется отсылкой комментария к предметности, то есть к полю референции, которое предполагают используемые им термины науки.

Предметность и реалию функционально в художественной коммуникации обозначают как «деталь» - «значимую подробность изображенного мира

[2] *Фененко Н. А*. Художественный реаликон: к проблеме определения и интерпретации понятия // Этнопсихолингвистика. 2020. № 3. С. 98.
[3] *Чудаков А. П.* Предметный мир // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 796.

персонажей», то есть «каждое неслужебное слово литературного текста». В общем и целом, самые заметные детали – это именно «зрительно представимые подробности» художественной действительности [4]. И тогда мы говорим, что понятия комментария не являются деталями произведения.

Остается вопрос, чем являются термины и понятия АМК, если они принадлежат художественному произведению, но не принадлежат диегетическому миру, то есть как определить, что является их референтом. Здесь надо отличать метаязыковой и метатекстовый МК по качеству привносимой ими предметности. Очевидно из анализа, проведенного в предыдущих главах, что иногда метатекстовый МК может не содержать специальных понятий, или эти понятия могут входить в метаязык, являющийся системой деталей, и соответственно, входящий в предметность диегетического мира. Как это происходит, например, в АК Пересмешника или в рассуждениях протагониста Андрея Ивановича в «Лаврах и терниях» Д.В. Аверкиева, который является сотрудником газеты и беллетристом, и для которого свойственно профессионально рассуждать о литературе. С другой стороны, метаязыковые МК, например, в произведениях романтизма или особенно в постмодернистской прозе, создают умозрительные системы, состоящие из абстрактных понятий, классов, категорий, представлений, которые имеют философское качество. Какими предметами являются эти классы, категории, представления?

Здесь следует провести эвристическое для нашей теории различие между первичным и вторичным объектом у М. Брентано, и имманентным и транцендентным предметом у А. Майнонга, где первичный объект, что то же, что имманентный предмет, – это непосредственно апперципируемое, имманентное акту сознания содержание, а трансцендентный предмет – это то, на что направлен акт сознания[5]. Трансцендентальным предметом в нашем случае являются слова и словоформы, и связанные с ними понятия МК в их относимости к

[4] *Тюпа В. И.* Деталь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. С. 54.

[5] *Селиверстов В. В.* Проблема статуса несуществующих вещей в майнонгианской философской традиции : дис. … канд. филос. наук : 09.00.01. Москва, 2019. С. 40.

анализируемому аспекту художественного произведения. Но так как они сами входят в художественное произведение, то они не серьезные утверждения, но и не несерьезные утверждения, а фикции. Фикция понимается нами в гносеологическом смысле служебного утверждения или допущения, которое безотносительно к критериям истинности и ложности служит для успешного построения теории: «гипотеза, весьма отдаленная от истины, но заслуживающую введения, если дальнейшее будет согласовываться с опытом»[6]. МК – представляет такую моделировку читательской гипотезы, которая, с точки зрения художественного задания, необходима для адекватного и полного восприятия текста. Он содержит фикцию, которая состоит из ряда понятий, каждое из которых противоречиво, но создает у читателя представление, то есть имеет предметность. Так, по К. Твардовскому: «Когда мы говорим «остроугольный квадрат», то, во-первых, совершаем представливание (инициирование представления, Д.И.), во-вторых, сообщаем содержание представления, которое, в свою очередь, образует значение названия; и наконец, мы нечто называем, «нечто такое, что соединяет в себе взаимнопротиворечащие свойства, и существование чего сразу же отрицается»[7]. В МК так же. Мы читаем, что автор пишет: «Лев Одоевцев – это персонаж», «персонаж – это термин». Но термин – принадлежит языку науки, а определение должно быть либо истинным, либо ложным. Но перед нами художественное произведение и утверждение, очевидно нацеленное на произведение впечатления убеждения, а не на само убеждающее доказательство.

[6] А. Койре цитирует Декарта, говоря: «Можно даже еще более подчеркнуть фиктивный характер гипотезы, как, например, в известных высказываниях Декарта, заявляющего в своих «Началах философии» (III, 44): “Я все, о чем буду писать далее, предлагаю лишь как гипотезу, быть может, и весьма отдаленную от истины…”». И далее А. Койре пишет: «… Декарт гипертрофирует фиктивный момент в гипотезе и настаивает на расхождении между истиной и выдвинутыми им гипотетическими предпосылками, заявляя, что […] «ложность их не препятствует истинности из них выводимого»». — *Койре А.* Очерки истории философской мысли. М.: Прогресс, 1985. С. 180–181. Здесь надо обратить внимание на два момента. Во-первых, А. Койре говорит, что любая гипотеза как предложение содержит в себе элемент фикции. Во-вторых, он указывает на философский ход гипертрофии ложности в фикции. Последнее позволяет определить как фикцию даже игровой или намеренно ложный авторский метафикциональный комментарий. Но эта линия исследования требует более подробной и специальной разработки.

[7] *Селиверстов В. В*. Указ. соч. С. 54.

Поэтому мы сразу же отрицаем существование таких противоречивых сущностей как «художественный термин». В этом рецептивном уничтожении терминов МК заключен их художественный эффект. Наш тезис звучит следующим образом: *предметный уровень метаязыкового МК составляет мир противоречивых сущностей, которым читатель вынужден отказать в существовании.*

АМК автореферентный. Это значит, что, определяя художественность, в предметном аспекте комментарий добавляет к качеству реалий и свойств диегетического мира еще некоторые. Ключевое из этих свойств – возможность самого АМК. Каждый вид МК предполагает определенный тип фактуальности вымысла, позволяющий вербализовать тот или иной аспект художественности или уровень произведения. Иными словами, метод, к которому обращается субъект МК, принадлежит его картине мира. Но равным образом его картина мира самим произнесением комментария изображается как натуральная, то есть принадлежащая какой-то предметной действительности произведения, которую эстетический объект предоставляет для восприятия реципиенту.

Здесь видно, во-первых, что высказывание МК может быть нормальным или аномальным. Нормальное высказывание в идеале соответствует фактуальности диегетического мира. Его эталон сюжетно мотивированный интерпретативный обще-метафикциональный комментативный по функции фрагмент, который находится внутри текста. Комментарий осуществляется в иллюзорной действительности произведения, без обнажения законов иллюзорности. Примером такого комментария являются реплики протагониста Андрея Ивановича в «Лаврах и терниях» Д.В. Аверкиева. Напротив, аномальное высказывание своим осуществлением разрушает иллюзию. Его эталон немотивированный внетекстовый или интрадиегетический проприо-АМК. Он ломает действительность произведения, предполагая некие, трансцендентальные ей законы, которые являются законами иллюзорности. Это с разной силой реализуется в подавляющем большинстве МК, и находится в зависимости от изображенной авторской власти. Но также следует добавить, что кругозор субъекта комментария самим высказыванием комментария может учреждать

фактуальность вымысла или подчиняться ей, и мы должны различать *подчиненного или господствующего автора*.

Так как высказывание аномально или нормально исходя из критерия коммуникативного мотивированности или рецептивного критерия соответствия фактуальности диегетического мира, а внетекстовый и внутритекстовый комментарии имеют разные мотивировки, нам надо разграничить мотивированность по уровню произведения. Внутритекстовое диегетическое нормальное высказывание комментария мотивировано сюжетом и входит в сцену и соответствующий хронотоп. Напротив, нормальное экстрадиегетическое высказывание, когда оно не входит в рамочную историю, предполагает определенную более или менее обозначенную ситуацию высказывания, исходя из которой оно осуществляется. Эта ситуация обращает внимание на зазор между повествованием произведения и самим произведением, на те более или менее многочисленные знаки, которые указывают на условия осуществления повествования. В повествовании этот зазор объективируется в виде рамочной истории получения рукописи или предварением рассказа, который содержит вторичное повествование. При отсутствии рамочного повествования зазор может выявляться в комментарии, во вторжении эксплицитного автора, в предисловии. Содержание дискурса, вербализующегося при вторжении, указывает на ситуацию как на совокупность внесюжетных обстоятельств, позволивших субъекту этого дискурса вторгнуться и существовать до и после вторжения в диегетический мир. Соответственно, возвращаясь к теме, аномальные высказывания, сюжетом и ситуацией не мотивированы. Классификации АМК, исходя из сюжетных мотивировок и фактуальности диегетического мира, будет посвящен параграф 4.1.

Параграф 4.2 будет посвящен разным типам фикций, на которых опирается МК при вербализации иллюзорности и объективации законов построения иллюзии, то есть фикций, которыми становятся метаязыковые выражения, вводимые этим комментарием в художественное произведение. Мы выше указали, что степень аутентичности метафикциональности того или иного языка зависит от эпистемического контекста культурной эпохи. Здесь же нам важна не

аутентичность, а общая *рефлексивность* дисциплины метаязыка. Так фикции материальной истории в эрудитском комментарии издателя, например, в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, отличаются по характеру от фикций неокантианской философии в философском комментарии эксплицитного автора в «Петербурге» А. Белого. И при том, что, очевидно, мир, в котором каждый может заглянуть в голову каждого более аномален, нежели мир, в котором глупый летописец пишет о глупых людях, в этом параграфе нас будет интересовать, что фикции авторской метарефлексии в «Петербурге» относятся к языку более рефлексивной дисциплины, чем фикции «Истории одного города». Нам следует заранее выделить четыре очевидных типа метаязыка и соответственно четыре типа фикций.

Во-первых, это *литературные фикции*, принадлежащие а) рефлексивным дисциплинам или областям знаний о литературе (см. параграф 1.2.6): риторика, поэтика, литературоведение, литературная критика и т.д. и б) не-рефлексивным областям: эмпирическая история литературы, типографические дисциплины, библиоведение, литературный быт.

Во-вторых, *не-литературные фикции*, принадлежащие в) рефлексивным дисциплинам или областям знаний: все философские дисциплины, методология, а также г) нерефлексивным: материальная история, наука, оперирующая числами, графиками и т.д. (например, вставки статистических выкладок Ивана Александровича Непомнящего в «Машинах и волках» Б.А. Пильняка представляют метаязык, который входит в метарефлексию только как мотивировка эксплицитного нарратора различить свое авторство и авторство второго автора, Непомнящего). Так мы уточнили разграничение, проведенное в параграфах 1.2.6 и в 1.5.

4.1. АМК в диегетическом и экстрадиегетическом пространстве вымышленного мира

Из вышесказанного вырисовываются способы анализа МК в аспекте уровней предметности произведения по следующим параметрам.

1. По уровню объектной организации повествования: относится ли субъект и его комментарий к конкретной сцене, эпизоду, ко всему сюжету, к определенному хронотопу, к экстрадиегетической ситуации повествования,

2. По образу высказывания комментария: мотивирован он или не мотивирован сюжетом, событием.

3. Исходя из фактуальности вымысла: нормален он или аномален.

4. В аспекте объективированности творческого акта: подчинен автор фактуальности вымысла или управляет ей и учреждает ее.

Проведем предметный анализ исходя из этих параметров.

4.1.1. Классицистический АМК. Алогизм и металепсис

Роман «Золотой прут» М.М. Хераскова дает примеры как сюжетного, так и внесюжетного МК. К первому относится МК Албекира. Комментарий осуществляется в хронотопе средневекового востока, в типичной для метафикциональной рефлексии сцене рассказа и слушания, в жилище отшельника. По сюжету «двери отворились сами собой и представился в некотором отдалении свет, происходящий […] от некоторого рода блистательного камня»[8]. Ранее, только увидев пустынника, Албекир «тотчас заключил, что сей старец есть или пророк, или волшебник»[9]. Албекир верит в волшебство. Однако, когда пустынник принимается рассказывать историю, как некий голос сказал ему «прейти горы, странствовать в Азии, склониться в Африку, достичь Египта и тамо, ежели хощу

[8] *Херасков М. М.* Золотой прут. Восточная повесть: переведена с арабского языка. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1782. С. 29.
[9] Там же. С. 27.

успокоиться на всю мою жизнь; сыскать человека, который бы научил меня камень зримый тобою в пещере сделать светлым, ибо он вдруг потемнел»[10], в главе VII, которая носит подзаголовок «Чудеса», Албекир им не верит. Его комментарий сюжетно мотивирован, это реакция на рассказ, однако содержание комментария, выраженное в нем недоверие, то есть, собственно, метафикциональность, не мотивирована, так как пустынник не рассказал чего-то, что было бы невозможно в диегетическом мире. Исходя же из фактуальности вымысла само высказывание нормальное, это реплика Албекира, он не воплощает никакой творческий акт. Здесь вербализация недоверия подрывает иллюзорность вымышленного мира: *внутренняя перемена персонажа, его ментального состояния подчеркнуто функциональна, нарушает фактуальность вымысла, тем что может быть оправдана внесюжетными причинами.*

В IX главе с подзаголовком «История сей книги, и не сочинителевы размышления» вводится речь самого эксплицитного автора. Она представляет собой комментарий к предыдущему повествованию. Эксплицитный автор очерчивает ситуацию, к которой принадлежит его комментарий, это диалог с читателем: «мои читатели любопытны узнать о его судьбине»[11], сама ситуация принадлежит миру, схожему с действительностью конкретного исторического читателя произведений М.М. Хераскова, с тем отличием, что этому миру принадлежит цепь фиктивных исторических событий, связанных печатью книги: «Сия достопамятная книга недавно напечатана была в Константинополе вместе с Белизарием…»[12]. Здесь под «Белизарием» имеется в виду роман «Bélisaire» (в руском переводе 1802 года «Велисарий») Ж.-Ф. Мармонтеля, который не был опубликован во Франции, но в 1767 году был издан в Амстердаме. В ней сюжет о неблагодарности императора Юстиниана к знаменитому полководцу, аналогичен сюжету беспричинного недовольства Шах-Багета Албекиром. Действительность ситуации высказывания комментария нормальна, комментарий, добавляя ряд фиктивных исторических событий, не делает ее аномальной, а только предлагает

[10] *Херасков М. М.* Указ. соч. С. 68.
[11] Там же. С. 86.
[12] Там же. С. 87.

продолжение игры, и раскрывает смысл заявленных в заглавии рецептивных правил: «Восточная повесть» и «переведена с арабского языка»[13]. Субъектом этого комментария творческий акт не реализуется: его комментарий относится к историческому дискурсу, утверждается референция к фиктивной рукописи, но это им не позиционируется, как вымысел рукописи, напротив, комментарий подчинен существованию рукописи, он осуществляет ее историческую контекстуализацию. Функционально это *издательский комментарий*, данный одной главой, а не в сноске. Но его субъект нарочито смешивает позиции автора романа, говоря «мои читатели любопытны узнать о его судьбине»[14], и издателя, рассказывая историю книги. В этой истории есть нечто внутренне общее с переменой характера Албекира – *это нарочитое логическое противоречие, алогизм.* Причем не семантико-синтаксический, как «нарушение логической однородности перечисления», а как нарушение «онтологических связей (нормальной «картины мира», онтологической нормы)»[15], Издатель-автор рассказывает, что книга, которую читатель видит перед собой, была уничтожена, «и так ни Белизарий, ни Албекировы приключения не могли быть напечатаны»[16].

Возьмем другой пример из литературы XVIII века с сюжетно аномальной авторской ситуацией высказывания комментария. Это «Пересмешник» М.Д. Чулкова. В нем самым красноречивым моментом аномальности авторского поведения является ввод читателя в сцену застолья: «Господин читатель! Нам лучше будет слушать их за столом, когда они понаберутся довольно винца […] как вы думаете, кто из них больше съест? Вы, конечно, скажете, что тот толстый и одутловатый дворянин»[17]. Этой репликой эксплицитный автор совмещает ситуацию повествования, подразумеваемую при его слушании дистанцию, которая воплощается в отношении автора и читателя, и сам сюжет,

[13] *Херасков М. М.* Указ. соч. С. 1.
[14] Там же. С. 86.
[15] *Сковородников А. П.* Алогизм // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты. М.: ФЛИНТА, 2011. С. 25.
[16] *Херасков М. М.* Указ. соч. С. 87-88.
[17] *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки // Пересмешник / М. Д. Чулков. М.: Советская Россия, 1987. С. 18.

последовательность событий, как предметный уровень повествуемого диегетического мира. Происходит эффект магического перемещения читателя из одного мира в другой, хотя фактуальность вымысла «Пересмешника» не допускает волшебства. На важность отсутствия волшебства в диегетическом мире указывает то, что рамочный нарратив строится на бытовом разоблачении мистического сюжета о посещающем дом мертвеце, который оказывается ночным любовником и монахом «обители святого Вавилы» [18]. С другой стороны, комментарий и оценка пересмешником собственной любовной речи, «любовным моим изъяснением […] читателю более наскучил, нежели всею моею книгою» [19] – высказывается исходя из нормальной ситуации чтения произведения, относится к экстрадиегетическому пространству отношений автора и читателя, чья фактуальность нормальна, а объективация творческого акта, а именно сознание композиционной роли и степени интересности любовного объяснения, вписывается в перспективу авторского взгляда на работу, они с читателем находятся на одной и той же эстетической дистанции. Здесь Пересмешник прибегает к риторическому и онтологическому видам металепсиса для введения АМК, точнее к «авторскому типу металепсиса» о «любопытном разъяснении» и «онтологическому металепсису 1-го типа», металепсису приглашения читателя последовать в иллюзорный мир[20]. Но для характеризации металепсиса в контексте субпарадигмы классицизма нам также важно наблюдение М.-Р. Райан о связи онтологического металепсиса с более общими явлениями логико-математического парадокса множества всех множеств [21]. Это внутренне роднит алогизм М.М. Хераскова и металепсис М.Д. Чулкова.

[18] *Чулков М. Д.* Указ. соч. С. 59.
[19] Там же. С. 34–35.
[20] *Pier J.* Metalepsis // Handbook of Narratology : in 2 vol. Vol. 1. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2014. P. 331.
[21] *Ryan M.-L.* Metaleptic Machines // Semiotica. — 2004. — No. 150. — P. 445–446.

4.1.2. АМК в диегетическом мире эпистолярной прозы: классицизм и постромантизм

Ярким примером естественной сюжетной мотивировки АМК служит диегетическая действительность эпистолярной прозы. Так комментарий в «Письмах Эрнеста и Доравры» Ф.А. Эмина — не приводит к разрушению иллюзии, нарушению фактуальности вымысла. Например, реакция Доравры: «в письме вашем случившиеся вам в здешнем городе обстоятельства описаны яснее, вероятнее и чувствительнее» [22] , — прямо мотивирована письмом ее корреспондента, относится к сюжету переписки влюбленных, имманентно включена в сцену письма и чтения. Однако по параметру аномальности или нормальности комментарий в эпистолярии неоднозначен, так как он является частью описания персонажа, его психологического портрета. Рефлексия Доравры, например: «пишу то, что сердце чувствует, и что мне на память приходит»[23] — это ее психологическая характеристика, а так как персонаж дан нам посредством своего дискурса, рефлексия, если она аутентична, устанавливает норму поведения персонажа. Но при этом надо сказать, что образ Доравры типичен для эпистолярного романа, она не автор, творческий акт, равно как и Эрнест, не реализует.

То же можно увидеть в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского. Читательские письма Девушкина в сюжете переписки бедной девушки и бедного чиновника, титулярного советника, входят в сцену чтения и письма. Его впечатления от произведений Ратазяева, затем Пушкина и Гоголя двунаправленны. С одной стороны, они указывают на произошедшую сцену чтения, в которой Девушкин сидит над «Станционным смотрителем» и «Шинелью», а его впечатления имеют референцию к конкретным эпизодам этих произведений. С другой стороны, из-за особенностей эпистолярной формы через впечатления показывается сам персонаж, а произведения ценностно вторичны. Мы видим, что комментарий Девушкина

[22] *Эмин Ф. А.* Письма Эрнеста и Доравры : сочинения Федора Эмина : в 3 ч. Ч. 1. СПб., 1766. — С. 7.
[23] Там же. С. 74.

сосредотачивается на правде жизни, интерпретируемой конкретно как правда его жизни, которая читателю не дана в сюжете, а только намеками. Теперь же через реакцию Девушкина, выстраивается аналогия между двумя действительностями, вымышленной, например, «Шинели», и реальной, в диегезисе, жизни Девушкина. Но ключевой фактор аналогии – его выраженная на письме реакция. Аналогия же ключевой момент осуществления самохарактеристики персонажа. *В этом нормализующая функция комментария по отношению к фактуальности вымысла в эпистолярных формах: комментарий как бы предполагает экстрадиегетическую сцену чтения, предлагает фикцию анализа произведения, но становится за счет очень акцентированной письменной медиации закономерным моментом самовыражения корреспондента.*

Как отмечают исследователи эпистолярной прозы, «в XVIII веке сформировался канон эпистолярного романа» и затем «в течение меньше чем полувека этот жанр сформировался, обрел универсальные канонические инвариантные характеристики и в этом своем качестве быстро «устарел»»[24]. Это «устаревание» породило различные пародии и вариации эпистолярного романа в XIX и XX вв., например, входящие в наш анализ «Письма не о любви» В.Б. Шкловского. Но в данном параграфе мы касаемся именно предметности, той комнаты и той бумаги, которые, как выразился М.М. Бахтин составляют «пространственно-временную зону сентиментальной комнатной патетики», «зону письма и дневника»[25], которая благоприятна и естественна для АМК. Она у В.Б. Шкловского уже отсутствует, растворена в другой предметной обстановке. Другое затмение комнатной топики письма и чтения предлагает предромантический и романтический эпистолярий в художественной прозе, в нем на первое место выходит внутренний мир корреспондента (об этом ниже в соответствующем параграфе).

[24] *Рогинская О. О.* Указ. соч. С. 66.
[25] Там же. С. 66.

4.1.3. АМК в пространстве фиктивных редактора и издателя: классицизм, постромантизм, (символизм), постмодернизм

Роман «Ванька Каин» М. Комарова дает образец нормальной ситуации АМК в прозе субпарадигмы классицизма, но на других основаниях, чем эпистолярий Ф.А. Эмина. В нем, начиная с «Предуведомления» устанавливается, особая ситуация написания романа: «Сего-то ради я еще в 1773 году принял было намерение сделать описание дел известного мошенника Каина, о которых я сам от него слышал, будучи в 1755 году для некоторого дела в Сыскном приказе…»[26]. И далее: «в 1774 году нечаянно попался мне маленький список о делах сего мошенника»[27], «сверх же того по некоторым обстоятельствам имел я случай говорить с такими людьми, которые его довольно знали»[28]. Подстраничные примечание автора имеют то же содержание: ссылка на документы, на свидетельства очевидцев, а также на бытовые реалии, которые знакомы Матвею Комарову и его современникам. Мир, который выстраивается в этом перитекстуальном комплексе – это мир действительности, суженный до сюжета авторского расследования и изучения списков, легших в основу нарратива повествования. Ситуация перитекста – это ситуация авторского создания истории из действительности, селекции элементов, составляющих ее ключевые события, их комбинацию, и главное, их верификацию. Последнее осуществляется в рамках художественного приема удостоверения референции повествования, что осознается автором, который в программных частях «Предуведомления» оговаривает, что хочет предоставить читателю приключение российского Картуша, столь же «достойного любопытного примечания»[29]. Возможны два взгляда на структуру мира очерчиваемой в перитексте ситуации комментирования, отражающие проблему интерпретативной фиктивности субъекта «Предуведомления» и подстраничных примечаний. Первый, при котором важна

[26] *Комаров М.* Ванька Каин // Ванька Каин. Милорд Георг / М. Комаров. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2019. С. 8.
[27] Там же. С. 9.
[28] Там же. С. 9.
[29] Там же. С. 7.

очевидная автора интенция к акцентированию на достоверной референции событий диегетического мира к исторической действительности. То есть расследование – становится фикцией, имеющей формулировку «предположим, проведено расследование», или, скорее, «необходимо предположить, что автор действительно проводил расследование». Эта интенция выполняет художественную функцию увеличения интереса и занятности повествования лубочного произведения. Она принадлежит имплицитному автору. Художественная ценность достоверности подтверждается ее подчеркиванием в рекламном объявлении книги, что она издана «с вынесенными на поле доказательными примечаниями»[30]. Второй взгляд стремится увидеть в перитексте автобиографический нарратив, то есть нарратив с реальной референцией к жизни конкретного автора Матвея Комарова. Действительно, как пишет В.Д. Рак, в 1755 году Комаров посещал московский Сыскной приказ, «где видел знаменитого разбойника и сыщика Ивана Каина и даже с ним беседовал»[31]. Компромиссный вариант требует расценивать автобиографичность перитекста в свете художественного сознания автора, в рамках которого ценность занимательности требовала достоверности, и видеть в автобиографических подробностях их эстетический коррелят, элемент художественного текста. То есть сам автобиографизм расценивать как фикцию. В итоге убедительным кажется положение, что ситуация высказывания МК в романе «Ванька Каин» из-за своего пограничного в плане художественности статуса и из-за того, что реконструируемый в нем творческий акт сознания истории по крайней мере частично имеет автобиографическую достоверность, имеет аномальную природу нарушения определенности эстетической дистанции. Исторически это связано с неопределенным статусом низовой лубочной литературы XVIII века, который отразился в нечеткости интенций фиктивного или, в зависимости от интерпретации, конкретного автора.

[30] *Рак В. Д.* Две повести Матвея Комарова, «жителя города Москвы» // Ванька Каин. Милорд Георг / М. Комаров. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2019. С. 359.
[31] Там же. С. 350.

В «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина при той же ситуации, что и в «Ваньке Каине», когда в подзаголовке названия книги дано реальное имя конкретного автора, совпадающее с автором книги: «по подлинным документам издал М.Е. Салтыков (Щедрин)»[32], – статус субъекта, очевидно фиктивный. Во-первых, сама летопись имеет содержание «по преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время»[33]. Во-вторых, объявляя себя издателем «подлинных документов» летописца города Глупова издатель, носящий имя М.Е. Салтыкова, начинает принадлежать некоему фиктивному миру, в котором город Глупов существует или существовал. Принадлежность его к этому миру создает на дискурсном уровне эффект маски издателя. Сама его фиктивная действительность принадлежит почти целиком сцене чтения и письма, и образует кабинет, появляясь в подстраничном примечании. Так как они сопутствуют траектории чтения, и как бы материализуют его следы, естественно предположить, что издатель читает «Летописца». Здесь также есть существенное различие в примечаниях: М. Комаров в них излагает жизненные свидетельства, опыт поиска документов, приобщая нас к некоему расследованию, тогда как М. Салтыков весь обращен к тексту, как например, в читательском примечании: «Это очевидная ошибка»[34] или в издательском уведомлении: «Издатель нашел возможным не придерживаться строгого хронологического порядка при ознакомлении публики с содержанием «Летописца»[35], или вовсе пересказывает текст, восполняя в примечаниях пропущенные эпизоды: «Издатель почел за лучшее закончить на этом месте настоящий рассказ, хотя «Летописец» и дополняет его различными разъяснениями. Так, например…»[36]. *Здесь ситуация комментария нормальная, но обеспечивающая его нормальность –*

[32] *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Собрание сочинений : в 20 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1969. С. 263.
[33] Там же. С. 266.
[34] Там же. С. 278.
[35] Там же. С. 280.
[36] Там же. С. 291.

принадлежность одному уровню, отталкивается от своеобразной границы, при которой диегетический мир имеет в фиктивном мире издателя-комментатора форму письменного текста. В этой объективации диегетического мира опредмечивается рама текста, и исключается творческая власть автора. Это можно считать особенностью ситуации, когда комментарий выражен в комплексе издательских примечаний.

Продолжение данной традиции видим в системе затекстовых примечаний к «Алтарю победы» (1912) В.Я. Брюсова, «Пушкинскому дому» (1978) А.Г. Битова, к «Подлинной истории «Зеленых музыкантов»», и даже в «Бесконечном тупике», то есть в «Примечаниях к «Бесконечному тупику»» Д.Е. Галковского. Во всех этих произведениях присутствует четкая граница между текстом и его диегетическим миром, даже парадоксальным (у Битова) и ситуацией нового, вступающего в права в затекстовых примечаниях, субъекта-комментатора. Сам комплекс примечаний может дополнять (у Брюсова и Битова) или трансформировать характер произведения (у Попова и Галковского), но на ситуацию высказывания АМК субъектом-комментатором это не влияет.

4.1.4. «Романтический АМК». Контаминация диегетического мира и авторского сознания: предромантизм, романтизм, постромантизм, символизм, постсимволизм

1. Романтический АМК в субпарадигме предромантизма

В художественной прозе предромантизма, как мы отметили в параграфе 3.2 фактуальность диегетического мира узаконивается эксплицитным автором, его точка зрения – это точка зрения носителя ключевой эстетической ценности. Эксплицитный автор указывает на модель восприятия описываемого события, но также он объясняет законы диегетического мира. Так в сентиментальной повести Г.П. Каменева «Софья», комментарий автора к мнимой неправдоподобности грусти Софьи при мысли о любимом, утверждает другую правдоподобность, учреждая закон своевольности чувств, их богатства и стихийности. Отсюда выдвижение на передний план эпистолярной формы, в которой высказывание

комментария обладает, как мы указали выше, нормализующей функцией. Так происходит в «Российском Вертере» (1801) М.В. Сушкова, где в реакции главного героя на письмо друга, обрисовывается чувствительность как норма восприятия. Но наиболее пластично и системно новая предромантическая функция АК в сюжете реализована в романе «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. Огромную роль в ней играют правда не обще-МК, как «Слово о Ломоносове», и не АК, как, например, комментарий новомодного стихотворца в Твери, а именно рефлексия эксплицитного автора, его чрезвычайно детальная интроспекция: «Возмущенные соки мыслию стремилися, мне спящу, к голове и, тревожа нежный состав моего мозга, возбудили в нем воображение» [37]. Диегетический мир существует по законам механистического материализма. Эти законы обнаруживаются и демонстрируются введением в него плана внутреннего мира героя, являющегося автором. Однако она, как и в эпистолярии, обладает силой, которая делает вербализуемый в ней аспект фактуальности нормальным. В эпистолярии вымышленный мир – представляет письма, здесь мир – отражен в чувствовании субъекта, описывающего его от первого лица.

2. Романтический АМК в субпарадигме романтизма

Приведем контрастный пример уже из литературы субпарадигмы **романтизма**, где авторское высказывание буквально создает обстоятельства диегетического мира. Это мир «Странника» А.Ф. Вельтмана. Прежде всего перед нами путешествие в воображении над картой, соответственно мир путешествия и мир авторской фантазии – совпадают. Так, в диалоге эксплицитного автора с самим собой в первой главке первого дня в программном фрагменте провозглашается, что для такого путешествия «нужна голова, нужны решительность и воображение; поверьте, что с этими способами можно удовлетворить самое мелочное любопытство. […] Разница между нами и прочими путешественниками будет незначительна: они самовидцы, а вы ясновидец» [38]. Путешествие осуществляется силой воображения: «Поздно сказано! Воображение

[37] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // Сочинения / А. Н. Радищев. М.: Художественная литература, 1988. С. 48.
[38] *Вельтман А. Ф.* Странник. М.: Наука, 1978. С. 9.

уже спустилось с каменной горы, проехало без внимания город, таможню, карантин и переправилось через Днестр, не двигая с места парома», – и тут краткое восклицание с комментативной функцией: «Какая быстрота! Где сто десять верст?»[39]. Та же произвольность будет акцентирована в комментарии ниже: «Я полагаю, вы заметили, что в течение последнего дня прошло двое суток?»[40]. Этими высказываниями автор указывает на то, что законы, описывающие пространство и время хронотопа, иные, что это не просто Бессарабия, а «Храмина воображения» [41] , где все возможно: «Вы устали? Садитесь в спокойный, роскошный трон, на котором восседал Ксеркс и смотрел на бесчисленный флот Персии. Хотите прохлады? Вот фонтан, подобный тромбу Атлантического океана, касающемуся до небес»[42]. Эксплицитный автор способен перенести из Дели на высокий холм в долине Сирии «пышные, светлые чертоги Кулихана»[43], или вдруг начать создавать вселенную: «Хаос наполнял беспредельность; стихии не знали еще ни вражды, ни союза. Казалось, что все было полно, и не было места упасть и атому без трех протяжений. Но место являлось повсюду для воли и дум»[44]. В нижеследующем комментарии в форме диалога с самим собой эксплицитный автор характеризует такую оторванную от читательских ожиданий спекуляцию, как бред: «Полно, милый! Что ты бредишь. – Как – бредишь?.. Показать истинное число стихий!.. открыть сцепление Вселенной!.. это бред? – Бред, мой милый!.. Посмотри,.. тебя ожидают»[45]. Здесь комментарий открывает ситуацию рассказа: присутствие читателя. Фиктивный субъект, являющийся здесь учредителем законов диегетического мира, вербализует свою ограниченность читательским ожиданием, то есть указывает на эстетическую дистанцию, как следует воспринимать картину сотворения мира: иронично, видя в ней негармоничную форму воображения, бред. В целом же высказывания эксплицитного автора не

[39] *Вельтман А. Ф.* Странник. М.: Наука, 1978. С. 11.
[40] Там же. С. 29.
[41] Там же. С. 66.
[42] Там же. С. 66.
[43] Там же. С. 67.
[44] Там же. С. 68–69.
[45] Там же. С. 69.

мотивированы фрагментарным сюжетом, подчиняются произволу его воли. Автор обладает фантастическими способностями, мир его воображения учреждается им самим. Причем картины воображения вербализуются как результаты сознательного акта эксплицитного автора, он полностью управляет изображаемым миром. Отсюда и возможность, не нарушая его логику, быть внутри и вне него.

3. *Романтический АМК в парадигме постромантизма.*

Нечто подобное вельтмановскому всевластию в литературе реализма представляют «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского, причем как рудимент **романтического сознания**, о котором подпольный человек в себе отдает отчет: «вот я же сам смеюсь над моею нетерпимостью и брезгливостью, сам себя в романтизме упрекаю» [46] . В том романтизме, который является периодом господства индивидуальной фантазии, учреждающей законы диегетического мира: «Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил». И ниже: «Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло» [47] . Однако здесь эксплицитный автор дан в эпистолярной форме: первая часть произведения представляет собой объяснительную записку, сцена письма, которая эксплицирована этой формой, а также авторским указанием на перо и возможность вычеркнуть слово [48] , подразумевают вполне нормальную, схожую с конкретной исторической действительностью ситуацию высказывания. Эксплицитный автор всевластен на письме, волен написать, что он хочет, но это хотение реалистически мотивировано его характером, его желанием выговориться, разрешиться от противоречий. Поэтому высказывание составляет творческий акт, но в плане письма, объективированного в реалистической ситуации. Сам комментарий подчинен психологии эксплицитного автора, несмотря на эксцентричность стиля, комментарий и рефлексия подпольного человека с точки зрения фактуальности ситуации нормальна, не нарушает ее. Так в реализме спекулятивное сознание

[46] *Достоевский, Ф. М*. Записки из подполья // Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866 / Ф. М. Достоевский. СПб.: Наука, 2016. С. 140.
[47] Там же. С. 136.
[48] Там же. С. 112.

гениального индивида становится принадлежностью эксцентрического типа, ценностно девальвируется. *В «Записках из подполья» происходит синтез нормализующих стратегий: предромантическая и романтическая способность создавать фактуальность мира снимается эпистолярной ситуацией, когда фантастический придуманный мир, презентуется листком бумаги с текстом. То есть обозначение условности традиционно – указание на письменную форму.*

4. Вершинное проявление романтического АМК в символизме

В прозе символизма и постсимволизма наблюдается резкий скачок аномальности ситуаций, которые инициирует фиктивный автор высказыванием комментария. Так, в «Петербурге» А. Белого, уже с пролога представляющего собой прямое обращение эксплицитного автора к читателю, делаются странные утверждения о действительности, к которой он принадлежит: полуторамиллионное московское население, (в исторической действительности население Москвы в 1912 году составляло 1 миллион 617 тысяч человек[49]) объявляется «нелепейшей легендой»[50]. Фиктивный автор «Пролога» продолжает: если это население существует, то «столицей будет Москва, ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население […]. И, согласно нелепой легенде, окажется, что столица не Петербург. Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует» [51] . Здесь видно, что дискурс нарратора построен по образцу логического предложения со связью следствия. При этом логика странная, Петербург имеет один предикат «быть столицей», эта логическая предикация составляет условие его существования. Если она не истинна, то Петербург перестает существовать. Иными словами, логический и онтологический планы совмещены. Этот фиктивный автор живет в мире, где правильное предицирование обеспечивает существование. Следовательно, где действительность зависит от суждения рассудка. Но таким же образом, претворяющим субъект предикации в действительность, действуют не только логические суждения, но и суждения веры,

[49] *Денисенко М. Б.* Динамика численности населения Москвы за 140 лет // Вестник Московского университета. Серия 6. Экономика. 2013. № 3. С. 89.
[50] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 10.
[51] Там же. С. 10.

поэтому по легенде «полуторамиллионное московское население» может существовать. Отсюда интересный эффект, который возникает при начале повествования, эксплицитный автор его очевидно идентичен фиктивному автору предисловия. При этом образуемый повествовательным дискурсом диегетический мир порождается в той же самой реалистической среде, где категории существуют объективно, и где слова обеспечивают существование вещи. Поэтому совершенно нормальна ситуация высказывания МК: «и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием»[52], или в другом месте, где начинает существовать наречие «вдруг»: «Читатель! «Вдруг» знакомы тебе. […] Твое «вдруг крадется за твоей спиной. […] Твое «вдруг» кормится твою мозговою игрою»[53]. В ту же логику вписывается онтологизация второго порядка, которую осуществляют сами созданные словом герои: «все, промелькнувшее мимо, не могло иметь пространственной формы: все то было одним отражением мозговой оболочки, если только не было хроническим недомоганием… может быть, мозжечка»[54]. Речь об Аполлоне Аполлоновиче, сенаторе, одном из главных персонажей. Отсюда и автор не находится где-то вне, а сама фактуальность вымышленной им действительности, к которой он принадлежит, логически допускает наличие в нем же мира персонажей. Это один мир. С другой стороны, очевидно, что автор находится на более высоком уровне, чем персонажи, которые для него хоть и не до конца, но прозрачны. Этому есть одно объяснение, которое и дает фиктивный автор: все это его мозговая игра. Но она не произвольна, а имеет свои собственные таинственные законы, некоторые из которых он понимает, остальные же – нет. Тогда аномальным становится появление другого сознания, читателя. И в самом деле, при самом первом обращении к читателю, мир фиктивного автора становится адекватен исторической действительности: «Здесь, в самом начале, должен я прервать нить моего повествования, чтоб представить читателю местодействие одной драмы. Предварительно следует исправить вкравшуюся неточность: в ней повинен не

[52] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 54.
[53] Там же. С. 39.
[54] Там же. С. 36.

автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год»[55]. А уже в последующих обращениях автор пытается убедить читателя в том, что законы мозговой игры универсальны: «будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете: и его отныне ты не забудешь вовек!»[56]. Эти две стратегии: внушения и нормализации, продолжающиеся до конца произведения, указывают на то, что парадокс авторского присутствия смещен. В «Петербурге» граница лежит не между миром фиктивного автора и диегетическим миром, а между миром читателя с одной стороны и миром фиктивного автора, в который бесшовно включен диегетический мир. Аномальность ситуации высказывания МК фиктивного автора заключается в этой смещенной границе, и, следовательно, *в эстетической дистанции, которая требует принятия некоторых психологических представлений. В «Петербурге» фикция, составляющая существо метафикционального комментария, впервые в русской литературе в полной мере реализует свою гносеологическую природу: без нее невозможна адекватная интерпретация.* В остальном комментарий немотивированный, произвольный.

5. *Романтический АМК в субпарадигме постсимволизма*

Ярким примером здесь выступает роман Л.М. Леонова «Вор», где соотношение сознаний эксплицитного автора и Фирсова (персонажа-писателя) таково, что первому доступен диегетический мир сквозь призму взгляда последнего. В пользу этого говорит то, что все повествование открывается следующей фразой «Пролога»: «И тогда Фирсов увидел, как наяву–»[57]. Далее первая глава первой части, начинается нарративно: «Николка Заварихин проснулся…»[58], позволяя нам сложить в читательской рецепции, что Фирсов увидел, как наяву, что персонаж Николка проснулся. Из этой гипотезы выбивается уровень метакомментария, который составляют оценки эксплицитного автора особенностей повести Фирсова, которую он, очевидно,

[55] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 20.
[56] Там же. С. 56.
[57] Там же. С. 10.
[58] Там же. С. 11.

читает одновременно с читателем. Так он говорит о Николке, что «Фирсов неспроста назвал его соглядатаем перед воротами чужого города…»[59], или далее, что «сочинительская оплошность Фирсова» [60] привела к тому, что Николка пережил роковую для него встречу с красавицей Манькой Вьюгой. В этих АМК указывается, что вымысел Фирсова аномально влияет на жизнь персонажей, которых выдумывает, но одновременно мы помним, что все, что представлено как диегетический мир является видением писателя.

Перед нами усложненная структура романтического АМК типа находимой в «Петербурге». Субъект АМК принадлежит ситуации письма и чтения, осуществляет его за письменным столом (об этом ниже в соответствующем параграфе), но сам комментарий мотивирован такой особенностью фактуальности диегетического мира, что он является отражением творческой мысли выдуманного писателя, Фирсова.

4.1.5. АМК в рамочной истории: романтизм, постромантизм, постсимволизм, постмодернизм

Художественное сознание субпарадигмы романтизма дало начало еще одной ситуации АМК, а именно ее вынесению в рамочный мир истории. Так, например, в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского ситуация комментария составляет сцену диалога друзей в гостях у ученого эксцентрика Фауста, входящей в рамочный сюжет обрамляющего рассказа, состоящий в исследовании отношения искусства к потребностям человеческого разума. Сам обрамляющий рассказ принадлежит эксплицитному автору, который комментирует замысел в программном «Введении», где высказывается «теория автора; ложная или истинная – это не его дело»[61]. Фиктивный автор здесь – это ученый художник, стремящийся произвести художественный опыт, в новой форме, и обращающийся к читателю: «не вините художника». Он указывает на эстетическую дистанцию, как надо воспринимать произведение, подразумеваемая ситуация нормальная,

[59] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 11.
[60] Там же. С. 14.
[61] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Ленинград : Наука, 1975. С. 7.

типичная для предисловий, предполагающая фактуальность аналогичную исторической действительности, общей для конкретных автора и читателя. Это подчеркивается в благодарности «знаменитому берлинскому литератору Фарнгагену фон Энзе»[62], который в действительности был переводчиком В.Ф. Одоевского. Однако фиктивный автор создает теорию произведения, вербализует принципы творческого акта: «автор почитал возможным существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения». И ранее объявляется, что это исследование «самых отдаленных стихий вещества»[63]. Таким образом это самая внешняя ситуация комментирования, принадлежащая только перитексту. Обрамляющий рассказ вводит Фауста, Ростислава, Вячеслава и Виктора, и сцену дома Фауста, где они читают записки анонимных друзей Фауста, искателей истины. То есть предметность его дома дополняется классической предметностью сцены чтения и письма: «Состояние души моих молодых искателей довольно хорошо выражается в оставшейся после них небольшой тетрадке с довольно странным эпиграфом», – и далее: «Я прочту вам из нее несколько отрывков»[64]. После чтения отрывков друзья их комментируют. Отсюда видно, что их комментарий мотивирован сюжетом рамочной истории, адекватен ее фактуальности, подчинен ей: так как рассуждения друзей не вторгаются в диегетический мир рассказов, а наоборот являются впечатлениями и мыслями, спровоцированными ими.

Примерно такого же характера ситуация высказывания в «Двойнике, или Моих вечерах в Малороссии» А. Погорельского. В ней, правда, фактуальность рамочной истории фантастическая: в схожий с действительностью мир эксплицитного автора вторгается двойник, причем скептического склада ума, но тем не менее представляющий собой живое опровержение отсутствия сверхъестественного. Эксплицитный автор и его двойник по очереди рассказывают мистические истории и затем дают комментарии, в которых объясняют невероятность повествуемых событий естественными причинами.

[62] *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. С. 9.
[63] Там же. С. 8.
[64] Там же. С. 19.

Например: беспорядок в библиотеке поэта А. Поупа, по мнению двойника, «доказательство, что воображение человека, воспаленное напряжением, ему несвойственным, может представлять ему вещи, которые на самом деле не существуют»[65]. Однако даже то, что этот комментарий высказывает сам двойник к своему собственному рассказу, то есть это проприо-МК, не делает его аномальным. Фактуальность рамочной истории, очевидно, допускает наличие скептического двойника. Этот комментарий мотивирован сюжетом, принадлежит сцене слушания и рассказа, не реализует творческого акта, которым был рассказ вставной истории, но он подчинен ей и действительности, является вербализацией впечатления или мысли, вызванной рассказом.

2. Редуцированная рамочная история с АМК в прозе субпарадигмы постромантизма

Подобного же рода нормальные высказывания комментария даны в ситуациях, представляющихся в большей или меньшей степени редуцированными рамочными историями. Например, в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского диалог эксплицитного автора с проницательным читателем составляет нечто подобное сюжету их взаимодействий, этот сюжет принадлежит раме произведения, включает в себя указание на эстетическую дистанцию, необходимую для восприятия произведения. Высказывание комментария инициируется в этом сюжете проницательным читателем или желанием эксплицитного автора предвосхитить его реакцию: «Ну, что же различного скажете вы о таких людях? Все резко выдающиеся черты их – черты не индивидуумов, а типа, типа до того разнящегося от привычных тебе, проницательный читатель, что его общими особенностями закрываются личные разности в нем» [66], само по себе нормально. Здесь эксплицитный автор принадлежит не диегетическому миру, а некой ситуации, имеющей разновидность формы классического диалога с читателем, сам комментарий мотивирован введением персонажа, его характеристикой. Не принадлежа диегетическому миру,

[65] *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М.: ГИХЛ, 1960. С. 32.
[66] *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Ленинград, 1975. С. 148.

он не нарушает его фактуальности, ситуация высказывания также не конкретизирована, воспринимается по аналогии с действительностью, в плане творческой агентности фигуры автора этот комментарий подчинен сюжету, уточняет его. Однако далее по ходу произведения, ситуация диалога с проницательным читателем становится аномальной. Автор оказывается способен изгнать проницательного читателя, как если бы он был персонажем, он может неожиданно вторгаться в ситуацию рассказа: «– А я знаю… Что это? Знакомый голос… Оглядываюсь, – так и есть! Он, он, проницательный читатель, так недавно изгнанный с позором за незнание ни аза в глаза по части художественности»[67]. Происходит эффект образования в стандартной ситуации, подразумеваемой обращением к читателю, риторическим металепсисом, некоего образа обрамляющей истории, с персонажем-читателем, а также с действительностью, где эксплицитный автор обладает несравненно большей властью, нежели в основном диегетическом мире, где он отсутствует. В приведенном отрывке видно, что эксплицитный автор создает диегетический мир проницательного читателя, он оглядывается, так как сидит за письменным столом. Автор «переписывал письмо отставного студента». Оглядывается к проницательному читателю, внезапно и фантастическим образом появившемуся, затыкает ему рот салфеткой[68]. Здесь видно, что пространство автора вдруг стало аномальным, не соответствующим фактуальности диегетического мира, но очевидно имеющем свою иерархию: всеведующий автор и ниже его очень ограниченный, практически шаблонный читатель. Эта ситуация напоминает неравенство автора-персонажа и других персонажей в постсимволистской прозе. В «Что делать?» она тяготеет к образу кукольного театра по типу «Козлиной песни» К.К. Вагинова. Таким образом высказывание комментария реализует творческий акт, но не по отношению к диегетическому миру, а в самой ситуации, образовывает ее предметность, ее собственный мир, и выполняет нормализующую функцию,

[67] *Чернышевский Н. Г.* Указ. соч. С. 243.
[68] Там же. С. 243.

однако так как она не сразу свойственна вторжению автора, то она становится чем дальше по ходу произведения, тем более аномальной.

В «Мертвых душах» Н.В. Гоголя ситуация рассказа, которую выявляют отступления и обращения эксплицитного автора сперва не опредмечена. Авторский голос принадлежит некой экстрадиегетической действительности, которая конкретизируется постепенно. Прежде всего тем сознанием внехудожественной действительности, которое являет в своих вторжениях фиктивный автор. Причем его МК уподобляет связь этой действительности с художественным предметом связи материала и произведения: «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице» [69]. Улица эта относится к ситуации фиктивного автора, к его действительности, где находятся и фиктивные, марионеточные читатели, которым «легко судить, глядя из своего покойного угла» [70]. Во-вторых, действительность автора конкретизируется прямым ее описанием, в частности в VI главе романа, вставным рассказом о его юности: «давно, в лета моей юности […]. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатление какой-нибудь заметной особенности, все останавливало меня и поражало»[71]. Наконец, мы начинаем понимать характер действительности фиктивного автора, когда ее описание становится концептуальным: «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе» [72]. Причем здесь в пространстве фиктивного автора явно очерчивается наличие высоты. Как читатель, из покойного угла открывается «весь горизонт на все, что делается внизу»[73], так и тут фиктивный автор прямо говорит о «прекрасном далеке». Это авторская гора, предметность, коррелирующая с сознанием автором эпической дистанции, которую он занимает по отношению к изображаемому, но эта дистанция обращена в мир фиктивного автора, не соответствует приближенной оптике диегетического мира, где Чичиков «решился

[69] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Полное собрание сочинений и писем : в 7 т. Т. 7. М.: Наука, 2012. С. 154.
[70] Там же. С. 198.
[71] Там же. С. 104
[72] Там же. С. 208.
[73] Там же. С. 198.

лучше посидеть денька три в комнате» и полоскать «беспрестанно горло молоком с фигой»[74]. Отсюда видно, что фиктивный автор находится в другом пространстве, на возвышенности, он свободно все озирает, и нисходит до того, «что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь»[75]. Комментарий фиктивного автора – это постоянное нисхождение и восхождение, его обличение и обобщения – это игра на разнице пространств, его пафос возникает именно из этого катабасиса, из жертвы, на которую он себя обрекает. Мир фиктивного писателя, его ситуация, фантастична, схожа с вельтмановским произволом воображения, но она вторична по отношению к диегезису, зависит от него по логике контраста и гармонического уравновешивания: мир героев комичен и тесен, потому мир автора драматичен и просторен. Так, например, в МК в форме диалога с читателем о неправдоподобности испуга чиновников: «Но это, однако ж, несообразно! Это несогласно ни с чем! Это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор». На что фиктивный автор отвечает: «Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками». Здесь «дурак» — это гипотеза правдоподобия, то есть авторское объяснение достоверности испуга чиновников исходя из определенной модели рецепции: чиновники дураки, поэтому так по глупости себя напугали. Однако эта гипотеза фиктивным автором отвергается, но отвергается уже в топологии мира, которому он принадлежит, с эпической высотой, материализующей всеведение: «назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово дурак и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему». То есть фиктивный автор знает человеческую природу, имеет доступ к абсолютному знанию, говорит тоном учителя веры: «довольно из десяти сторон иметь одну глупую, чтобы быть признану дураком мимо девяти других хороших»[76]. Ситуация комментария экстрадиегетическая, но мотивирована диегезисом, она нормальная, топология мира фиктивного автора не фантастическая, однако она формируется

[74] Там же. С. 199.
[75] *Гоголь Н. В.* Указ соч. С. 127.
[76] Там же. С. 198.

воображением автора и, что самое главное, автор аномально ее контролирует, возносясь на вершину, нисходя в глубины души человеческой.

Мы, проанализировав «Что делать?» и «Мертвые души», видим некоторую общую особенность, свойственную ситуации МК в реалистической прозе с третьеличной наррацией: *всевластие автора реализуется в экстрадиегетическом пространстве, которое как будто все еще принадлежит романтическому диегезису, и по сравнению с естественной фактуальностью диегетического мира аномально.*

Изменение происходит в романе «Взбаламученное море» (1863) А.Ф. Писемского, где авторский мир нормален, авторское вторжение осуществляется в форме диалога с читателем, но АМК в отличие от де-эстетизирующих комментариев фиктивного автора в «Что делать?», имеет темой сам акт вымысла и его результат. Например, фиктивный автор «Взбаламученного моря» говорит: «Город, выбранный нами в настоящем случае, совершенно идеальный и несуществующий. Лица, в нем выведенные, тоже совершенно вымышленные, и мы только в них, по мере нашего понимания, старались выразить те явления, которые не совсем же неприсущи нашей жизни, а теперь, сообразно нашему плану, нам придется выдумать и целое уголовное дело»[77]. Упоминаемая здесь «наша жизнь» — это жизнь и мир фиктивного автора, который идентичен конкретной исторической действительности, представляется нормальным, монолитным, в то время как исходя из него, можно изменять податливый диегетический мир. Если фиктивный автор «Что делать?» переписывал, а не сочинял письмо отставного студента, то фиктивный автор данного произведения сочиняет город, обстоятельства, лиц, но по образцу его собственного мира. Но изменения идут еще дальше. Оказывается, что пластичность вымысла настолько сильна, что фиктивный автор может войти в диегетический мир: «На этот вечер, вместе с прочими гостями, был приглашен и автор сего рассказа. Извиняюсь перед читателем, что для лучшего разъяснения смысла событий, я, по необходимости, должен ввести самого себя в свой роман: дело в том, что

[77] *Писемский А. Ф.* Указ. соч. С. 59.

Бакланов был мой старый знакомый»[78]. Автор из диегетического мира обращается к читателю, который находится вне зоны вымысла, которая есть зона дозволяемого произвола его фантазии. В этом смысле эта ситуация нормализующего комментария. Аномальным – и это первое в русской литературе явление в полной мере аномальной ситуации высказывания комментария – он становится тогда, когда фиктивный автор провозглашает некую необходимость собственного появления и объявляет персонажа своим старым знакомым. Здесь логического объяснения нет, мир фиктивного автора фикционализируется, становится чем-то вроде авторского пространства в «Мертвых душах», но внезапно и очевидно произвольно.

3. *Театральные аномалии диегетического мира. Парадоксальная диегетическая ситуация АМК субпарадигмы постсимволизма.*

Здесь два характерных примера представляют роман К.К. Вагинова «Козлиная песня» и новелла В.А. Каверина «Хроника города Лейпцига…».

Начнем с «Козлиной песни», в которой эксплицитный автор повествования меняет его модальность с третьего лица на первое, обнаруживая в первом лице свое местоположение в мире героев: «Я подхожу к окну. […] И как грустно идет прохожий, подняв плечи, по панели! Куда идет он? Может быть, с ним были знакомы мои герои. Может быть, это один из моих героев, случайно уцелевший» [79] . Никак не объяснено, каким законом диегетического мира обосновывается такое совпадение миров автора и героя. Дальнейшая, возрастающая по ходу произведения авторская активность показывает, что имеет место буквализация метафоры театра, сюжетная сцена становится театральной: «Я привожу комнату в порядок для прихода моих друзей»[80]. Но автор, ставший в один ряд с персонажами, не создает предметность в акте творчества, он просто переставляет предметы. Его редкий проприо-АМК употреблен на то, чтобы вербализовать образ башни как «идею башни», которая «присуща всем моим

[78] Там же. С. 20
[79] *Вагинов К. К.* Козлиная песнь // Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада / К. К. Вагинов. М.: Художественная литература, 1989. С. 36.
[80] Там же. С. 116.

героям»[81]. В этом свете превращение сознающих авторство эксплицитного автора самостоятельных героев в марионеток, и многогранной действительности в театральную сцену, на которою «печальный трехпалый автор выходит со своими героями»[82] –объясняется тем же механизмом возрастания авторской власти, что и в диалогах автора «Что делать?» с проницательным читателем. Но в «Козлиной песни» эволюционирует не экстрадиегетическая рамка, а происходит замена диегетического мира на другой мир (градуальная смена фундаментальных законов фактуальности вымысла). Еще недавно, «освещенный солнцем Казанский собор, и небольшой скверик с одинокими фигурами, слегка озябшими, и еще сырые от росы скамейки звали Тептелкина растянуться…»[83] – диегетический мир содержал чрезвычайно детализированные сцены, наполненные реалиями, имеющими референцию к действительности, к реальному Казанскому собору; и вдруг персонаж Тептелкин теперь «герой» на театральных подмостках, а «печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается». Наконец, непонятно, как в этой же сцене ниже по тексту «автор машет рукой – типографщики начинают набирать книгу»[84]. Здесь ситуация АК подчеркнуто аномальна, он находится в диегетическом мире, это гомодиегетический комментарий, но диегетический мир подчеркнуто условный, при этом автор им не до конца овладевает, его высказывание подчинено изображенной действительности, из-за чего образуется эффект необъяснимой, иррациональной структуры мира.

То же самое, но в более концентрированной и потому более показательной миниатюре, происходит в рассказе В.А. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18… год» (1921). В завязке, когда студент просит превратить его в статую, приоткрывается, что диегетический мир – сказочный. И что чудесные происшествия могут существовать вне воли автора, который в этом же мире присутствует, и имеет форму и качества героя. Этот автор-герой обладает

[81] Там же. С. 140.
[82] *Вагинов К. К.* Указ. соч. С. 206.
[83] Там же. С. 205.
[84] Там же. С. 206.

выдающимися магическими способностями. Так, в VI главе он, невидимый для персонажа профессора, приказывает ему выполнить действие, но не как марионетке, а посредством необъяснимого внушения: «– Профессор, не будете ли вы так добры извлечь из вашего бокового кармана его содержимое? И послушная рука, опустившись на мгновение и зажав большим и указательным пальцами указанный предмет, поднялась и продолжала раскачиваться в такт медленно произносимой речи. – Эта необходимость, привнесенная извне, – говорил профессор, нимало не заботясь об упомянутом происшествии и даже не подозревая, вероятно, о моем присутствии, – в корне разрушает построение любой философской системы»[85]. Отличие диегетического мира «Хроники города Лейпцига» от сказки или научной фантастики в том, что автор использует свои способности для того, чтобы создать в этой действительности определенный сюжет, некое представление: «Со своей стороны, я ни в коем случае не позволю себе заставить профессора сломать ногу на предпоследней ступени лестницы»[86], и далее автор думает, что необходимо заставить профессора разорвать конверт, чтобы Генрих, студент, желающий обратиться в статую, увидя это, передумал[87]. Из этого видно, что автор не контролирует персонажей, они подчиняются каким-то заданным схемам действия, которые было бы естественно описать через метафору роли. Однако в комментариях автора, например, в XI главе, соотнесенным с этой же главой: «приступая к этой главе, я чувствую стеснение в груди и боль под ложечкой. Целый ряд непредвиденных несчастий обрушился на XI главу, начиная с того, что я позабыл написать ее своевременно и, написав несвоевременно, неожиданно утерял. Дело обстояло следующим образом: кончая X главу моего незатейливого рассказа…»[88] – фиктивный автор вдруг оказывается не в городе Лейпциге, а за письменным столом в кабинете. Его история о написании произведения схожа с классическим топосом метарефлексии, повествования о повествовании. Это внезапно нормальное разграничение

[85] *Каверин В. А.* Хроника города Лейпцига за 18.. год // Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 : Рассказы и повести. / В. А. Каверин. Москва, 1980. С. 43.
[86] Там же. С. 41.
[87] Там же. С. 43.
[88] Там же. С. 56.

диегетического мира и экстрадиегетической ситуации рассказа позволяет АК появляться в перитексте, например, в распространённых подзаголовках, как в XII главе: «О явном произволе автора над героями рассказа «Хроника города Лейпцига за 18… год»[89]. Таким образом автор является персонажем первого плана в магическом театре диегетического мира, в котором он отчасти управляет персонажами, как в случае с профессором. Но также автор присутствует за письменным столом, в традиционной экстрадиегетической ситуации высказывания, где проставляет подзаголовки и вводит главы-комментарии. Эти МК экстрадиегетические, произвольные, составляющие собой акт творчества, само внедрение главы, или объясняющее предварение сюжета, как в процитированном выше подзаголовке, но он нормальный. Однако АМК при его нахождении в диегетическом мире, например, в главе I, когда, подслушивая разговор героев, автор говорит: «они у меня немного слишком сентиментально разговаривают» [90] – это аномальная, необъяснимая исходя из фактуальности диегетического мира, а также исходя из схемы соотношения экстрадиегетической ситуации высказывания и диегетического мира, ситуация высказывания комментария. Именно это постоянно вхождение авторской именно актуализирующей письменность и рукотворность точки зрения в сам диегетический мир создает в нем постоянный парадокс.

Таким образом, «Хроника города Лейпцига» и «Козлиная песнь», с одной стороны, радикализуют стратегию соотношения авторского и геройного миров, явленную в рамочных диалогах и монологах прозы постромантизма, с другой стороны, в них развивается до предела контаминация авторского сознания и диегетического мира, намеченная в «Петербурге» А. Белого, в том смысле, что посредством буквализации театральной метафоры взаимодействия автора и героя, они не сглаживают, а наоборот оголяют парадокс их совмещения в одном хронотопе.

[89] *Каверин В. А.* Указ соч. С. 58.
[90] Там же. С. 38.

4. Рамка как граница вероятного художественного мира в повествовательной прозе периода постмодернизма

Завершим эту линию, обратившись к литературе постмодернизма, а именно к роману «Пушкинский дом» А.Г. Битова, к «Приложению к третьей части. Ахиллес и черепаха», которое посвящено, как указывается в подзаголовке, отношению автора и героя. Здесь экстрадиегетический автор – это автор-теоретик, создающий свою детальную и не-эксцентричную теорию художественной литературы и вымысла в ней. В частности, он высказывает конвенциональные для философской теории фикциональности положения, но с точки зрения личного опыта: «Что станет с литературой, если автор будет в ней поступать, как в жизни, – уже известно: не станет литературы. Она сольется с жизнью, от которой призвана отделиться»[91]. С точки зрения личного же опыта, которым являлось написание романа, эксплицитный автор говорит о модальности акта наррации, «настоящее время – обязательно смерть героя»[92], о том, что автору свойствен «интерес к власти», и особенно к «власти над собственными героями»[93]. То есть осознается и рефлектируется та особенность, которая нерефлективно объективировалась во всех произведениях с аномальным совмещением автора и персонажей. Ситуация, которой принадлежит теоретическая часть «Приложения» не ясна, но ее субъект тот же, что и во всем романе, это автор, который пишет и видит вымысел, но он видит его в другой модальности, в модальности наблюдения за объектом, отсюда постоянная объективация художественности, условий того или иного творческого акта и его следствий. Здесь в «Приложении к третьей части», объявляется творческий акт: «разрушим дистанцию герой – автор»[94]. Разрушение мотивировано этически, сам вымысел, исходя из авторской теории вымысла, не этичен: «то авторское коварство, при котором мы знаем, что будет с нашим героем, никак не может ужиться с чувством справедливости, ибо

[91] *Битов А.* Пушкинский дом: Империя в четырех измерениях. Измерение II: роман. М.: АСТ, 2013. С. 218.
[92] Там же. С. 216.
[93] Там же. С. 218.
[94] Там же. С. 218.

он этого не знает»[95]. Автономность и, следующая из нее, жизнь литературного героя была доказана автором посредством наблюдения за версиями и вариантами сюжета, над изменением имени героя. Убедившемуся в жизни вымысла автору управление им кажется неэтичным. Поэтому он создает хронотоп настоящего, сцену встречи с героем в Пушкинском доме: «Лева не заставил меня ждать, он сбежал по лестнице легко и небрежно и был, пожалуй, почти такой, как я его представлял, только значительно выше ростом и блондинистей, что меня поразило»[96]. Эта ситуация аномальная, эксплицитный автор не объясняет, почему его герой выше, чем он его представлял. Возможно, это включено в особенность изображения встречи автора с героем. Возможно, это как раз объективация той «необратимости» и ограничения «меры власти»[97], которую эксплицитный автор теоретизировал в разных аспектах выше. Но автор и не осуществляет комментирование во время диалога со своим героем, этот эпизод в Пушкинском доме двуплановый. В диегетическом мире, специально созданном для этой встречи, находятся два героя, автор-герой и некий неожиданно другой Лева, а эксплицитный автор находится вне этого мира, и комментирует: «Если прибавить к такому диалогу мои бегающие глаза и справедливое предчувствие Левы, что я – не к добру, то я должен был провести на Леву довольно-таки неблагоприятное впечатление. Вряд ли бы он, кабы знал, доверил мне свое жизнеописание»[98]. Таким образом, аномальность совпадения мира героев и мира автора в «Пушкинском доме» снимается тем, что сам диегетический мир, хоть и обладает собственными законами, но не единственный, могут создаваться его альтернативы. Они создаются в рамке ситуации, к которой принадлежит автор-теоретик. Эта ситуация имеет образ лаборатории или некоего удобного для опыта пространства, который имманентен любому мысленному эксперименту. Сам комментарий мотивирован, исходит из фактуальности вымысла, но беспрецедентно

[95] Там же. С. 217.
[96] *Битов А.* Указ. соч. С. 219.
[97] Там же. С. 218.
[98] Там же. С. 221.

управляющий: вербализуя законы отношения диегетического мира к ситуации высказывания, он нормализует авторское поведение.

4.1.6. Выводы. Ценностная централизация АМК и эволюция рамы текста

Проведенный диахронический анализ позволяет сделать ряд выводов.

Ситуация высказывания АМК по параметрам *диегетичности/экстрадиегетичности, мотивированности сюжетом, предметностью сцены*, *авторского пространства* показывает эволюцию «рамы» как границы между миром рассказа и ситуацией рассказывания, диегетическим и экстрадиегетическим. Происходит эволюция нормализурющей АМК рамы в сторону ее большей пластичности, подвластности актам вымысла: от эмпиически данной типографически обозначенной рамы, разделяющей основную полосу текста от подстрочных примечаний («Ванька Каин») к фиктивным письмам (предполагаемо материальным) эпистолярия («Русский Вертер», «Записки из подполья»), к вымышленному рамочному диалогу («Русские ночи»), к редуцированному рамочному диалогу, образующемуся в металепсисах эксплицитного автора («Что делать?»), к теоретическому обрамлению моделируемого возможному миру («Пушкинский дом»). При этом меняется и роль АМК: если в классицистическом эпистолярии он мотивирован личным характером письма, то в постромантических металепсисах он уже самодовлеющий, а в постмодернистской прозе сам составляет раму.

При этом анализ рамы дает еще одну закономерность. Значимость для АМК типографической рамы, образуемой подстрочным примечанием, сохраняется от классицизма, до постромантизма и постмодернизма, минуя сентиментализм, романтизм, символизм и постсимволизм. Такой «шашечный» обусловлен несовместимостью АМК как примечания с тем, что мы назвали «романтической ситуацией высказывания АМК».

По параметру *объективированности творческого акта* прослеживается иная тенденция. Если художественное сознание субпарадигмы классицизма, включая АМК в произведение, просто и грубо нарушает фактуальность диегетического мира, то начиная с субпарадигмы предромантизма становится возможным поставить диегетический мир в зависимость от АМК («Путешествие из Петербурга в Москву», «Странник»), который начинает в прозе символизма («Петербург») быть некой экспликацией фундаментальных законов предлагаемого повествованием мира. Более того, авторская произвольность в экстрадиегетическом мире («Что делать?») превращается в прозе постсимволизма в произвол автора над предметами и опредмеченными персонажами («Хроника города Лейпцига…»).

По параметру *аномальности/нормальности* заметно следующее: АМК всегда аномален. Но существует радикальное различие в стратегиях интенции к его нормализации. В субпарадигме классицизма, относящейся к парадигме рефлективного традиционализма и к эпохе эйдетической поэтики разрушение фактуальности посредством АМК не воспринимается художественным сознанием как нечто, что требует художественного объяснения. Напротив, парадигма креативизма устанавливает аксиому, что АМК должен быть художественно осмыслен. Все последующее развитие рамы, сопутствующей АМК предметности диегетического мира, форм авторского вторжения с АМК направлено на нормализацию. Она движется двумя означенными выше путями: либо рама теряет материальность, приобретает гибкость, либо читателю предлагается представить мир, фактуальность которого пластична, мир с изменяемыми фундаментальными законами. При этом нормализация наталкивается на непреодолимые логические препятствия, когда в произведении происходит переключение с одной стратегии нормализации на другую. В этом смысле проявляется родственность классицизма и периода постмодернизма: в первом проблема нормализации АМК не ставится, во втором возможен любой вариант его нормализации.

4.2. Фикции метаязыка АМК в диегетическом мире произведения

По характеру приведенной в начале этой главы классификации дисциплинарных включений в комментарий мы видим, что сущностный ее момент заключается в степени рефлективности дисциплины, которая, в свою очередь, зависит от дисциплинарной конфигурации, фоновой для субпарадигмы литературного процесса. Так в некоторые эпохи художественное самосознание в рефлексии прибегает к языку философских дисциплин или к формулам традиционной поэтики, которые являются органичными для этой субпарадигмы литературными метаязыками. Динамика изменения статуса дисциплин и областей знания на промежутке с последней трети XVIII века и до конца XX века не драматичная. Эту эпоху можно назвать модерном в широком смысле Ю. Хабермаса и М.Н. Эпштейна[99]. В свете специфики МК прослеживается, скорее, резкое развитие именно литературоведческого знания, то есть аутентично рефлективной дисциплины для литературного самосознания, и его все большее присутствие в МК. Соответственно, драматически, по сравнению с XVIII веком, изменяется характер воздействия вводимой комментарием фикции на фактуальность вымысла. Эту динамику следует проследить на примерах, предварительно разграничив две методические ориентации АМК, обусловленные его жанровой природой.

[99] Так *М. Н. Эпштейн* в книге «Постмодерн в России» обозначает понятием «модерность» вообще все Новое время, включая в него явления от Ренессанса до Модернизма. — *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 7. Ю. Хабермас в «Философских Лекциях о модерне» также говорит: «Открытие Нового Света, а также Ренессанс и Реформация – это три великих события, произошедших около 1500 г., образуют порог эпох между Новым временем и Средними Веками. […]. Принятое еще и сегодня (например, для обозначения исторических кафедр) членение на Новое время, Средние века и Древность (или новую, средневековую и древнюю историю) могло сложиться только после того, как термины новое время или время модерна (новый мир или мир модерна) утратили свой чисто хронологический смысл…». — *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М.: Весь мир, 2008. С. 11.

4.2.1. Строгая и нестрогая методические установки АМК

Есть различие между подстраничными и внутритекстовыми формами комментариев. Так как комментарий – это нехудожественный жанр, а АК есть прежде всего внетекстовый комментарий, то его использование в примечании, зависит от его дисциплинарного определения, а также от способа его использования в конкретную историческую эпоху. Если в первой трети XVIII века «Латинско-русский словарь» определял комментатора как «смыслителя», «commentu» как обретение смышления, толкование[100], то к середине XVIII века применение этого толкования было уточнено. Так в 1755 году Тредиаковский пишет, что у А.Д. Кантемира «лучшими почитаются сатиры, сочиненные по подражанию французским Боаловым и авторовыми собственными примечаниями изъясненные» [101] . В «Энциклопедии» Дидро и Даламбера, которая начинает переводиться на русский с 1769 года, разделяется литературный комментарий и исторический. Литературный представляет собой прояснение темных (obscure) мест автора, а исторический дается к произведениям, для прояснения фактов, которые описаны очевидцами или участниками исторических событий [102] . Иеромонах Аполлос пишет «Словарь пиитико-исторических примечаний» (1781). Из этих примеров видно, что во второй половине XVIII века *примечания воспринимались только как исторические или поэтические истолкования*, и обратно, комментарий давался преимущественно к историческим и поэтическим произведениям. Такое понимание области аутентичного применения примечания сохраняется вплоть до сегодняшнего дня. *Иными словами, надо различать строгую методическую установку перитекстового комментария и поэтическую установку внутритекстового комментария (как мы упомянули в главе 3), где*

[100] Латинско-русский словарь [рукопись]. Первая половина XVIII века. Шифр хранения: OR Ф.173.1 №343. С. 47.
[101] *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Избранные произведения / В. К. Тредиаковский. Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. С. 438.
[102] Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : en 17 vol. Vol. 3 : Ch–Cons. / D. Diderot, J. L. R. d'Alembert. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753. P. 690.

первый в большей степени определен дисциплинарным сознанием эпохи, а второй авторской метапоэтикой, и литературным самосознанием.

4.2.2. Строгая методическая установка комментария.

а. Историографические фикции в метафикциональном комментарии

Мы ясно увидим эту разницу, если, помня о ситуациях высказывания комментария из предыдущего параграфа, обратимся к ряду примеров внетекстовых АК от «Ваньки Каина» М. Комарова до «Огненного ангела» и «Алтаря победы» В.Я. Брюсова.

1. Так, в романе «Ванька Каин» мы видим четкую обусловленность примечаний историческим характером труда. Историческим в смысле, который дает «Энциклопедический словарь» Дидро и Даламбера, то есть относящегося к рассказу, автор которого был свидетелем и участником повествуемых событий. Роман «Ванька Каин» – исторический по критерию беллетризуемого источника, а значит, в сознании автора, требует соответствующего метода, наиболее аутентичным которому является сопровождение текста примечаниями. Действительно, автор в «Предуведомлении» оговаривает источник истории: «в 1774 году нечаянно попался мне маленький список о делах сего мошенника […] по содержанию оного надобно думать, что оригинал того списка писан или самим Каином, или кем по его объявлению»[103]. Расследование достоверности источника – общее место в исторических трудах того времени. Например, у М.М. Щербатова в книге второй «Истории российской от древнейших времян. От начала до кончины великого князя Ярослава Владимеровича» (1770), когда историк как раз меняет исторический аппарат и предмет, и от античных и европейских исторических трудов переходит к непосредственно летописно засвидетельствованной истории славянских племен, историк пишет: «Российские летописцы приписуют в сем месте, яко основание града Пскова Княгине Ольге; но

[103] *Комаров М*. Указ. соч. С. 9.

как он уже при великом Князе Рюрике был, и в нем Князь Трувор свою столицу имел, то в сем месте не может как разве обновление его великой Княгине Ольге приписаться»[104]. Также и М. Комаров пишет, проверяя список на основании имеющихся у него знаний и сведений: «что один неизвестный сочинитель краткой Каиновой повести называет сего грека монахом, то весьма несправедливо, потому что как сам Каин его монахом не называл, так и во всех имеющихся у меня списках, полученных из разных рук, ни в одном оный монахом не именуется, но просто греком» [105] . Примечания М.М. Щербатова и М. Комарова иногда совпадают вплоть до формулировок: «Может быть некоторым удивительно покажется, за чем Олег, подступая сухим путем…» [106] – у М.М. Щербатова. «Многим, думаю я, покажутся сии слова за пустую подлую выдумку…»[107].
Или приемов сравнения, например к имени «Фарлон» (в тексте шрифтом «Фарлопъ») дается примечание: «В некоторых летописцах сей написан Фарлоф»[108]. Также и М. Комаров: «Имя сего доктора в одном списке написано Елвах, в другом Ялвих»[109].

Можно сделать вывод о том, что одна из ведущих мотивировок примечаний здесь относится к историческому методу того времени: они прежде всего делают беллетристический труд историческим, рассказывающим историю, а не выдумку, а затем, как результат, в эстетическом целом выполняют функцию удостоверения референции художественного повествования.

Но при этом надо учитывать, что примечания могут быть историческими и по инерции проводить соответствующий метод только потому, что собственно следовательских примечаний нет. Действительно, огромный отпечаток на произведение М. Комарова налагает практика следовательского дела, а именно

[104] *Щербатов М. М.* История Российская от древнейших времян : в 7 т. Т. 1 : От начала до кончины великого Князя Ярослава Владимероваича. СПб.: Императорская Академия наук, 1770. С. 221.
[105] *Комаров М*. Указ. соч. С. 33.
[106] *Щербатов М. М*. Указ. соч. С. 202.
[107] *Комаров М*. Указ. соч. С. 27.
[108] *Щербатов М. М*. Указ. соч. С. 205.
[109] *Комаров М.* Указ. соч. С. 18.

один из его методов: ««язычная молва» (опрос свидетелей и анализ слухов)»[110], а также практика подьячих, тех самых, которые составляли списки при Тайной канцелярии. Комаров прямо говорит именно о «делах Каиновых в Московской полиции, в Тайной канцелярии и в Сыскном приказе следствия»[111]. Преломление исторического метода в сыскном обуславливается и предметом, и небольшой временной дистанцией. Так, с одной стороны, имеются историко-культурные примечания, устанавливающие дистанцию к «прежним временам»: «Гостьми назывались в прежние времена первостатейные и богатые купцы»[112]. С другой стороны, демонстрируется знакомство с языком современных автору «подлых», то есть низкого происхождения, людей и приводятся примеры: «кто имел дело с лошадиными барышниками, тот довольно знает, что они […] употребляют такие слова, которых и другие никак разуметь не могут, например: у них называется рубль – бирс, полтина – дёр…»[113]. Создается картина того, что фиктивный автор знаком и лично слышал разговор лошадиных барышников. У получения этого опыта и, главное, его демонстрации, нет никаких причин, кроме тех, чтобы дополнить фактуальность, предоставляемую списками, а именно провести расследование. Таким образом, фиктивный автор в примечаниях, которые прежде всего являются историческими, проводит два метода, обращается к двум областям знаний: историографии и сыскному делу. Появляются понятия «дело», «летописец», «список», «подлая выдумка», а также семантические соотнесенности: история Каина относится к делу, имена собственные и события имеют несколько вариантов, которые предстоит выяснить. Приведем в пример сцену ограбления доктора: «между тем и товарищи Каиновы к нему вошли и, связав ту девку, положили на ту же кровать в средину доктора и докторши». К последним дается примечание: «Некоторые говорят, будто Каин сего доктора и с женою зарезал, только в имеющихся у меня списках ни в одном о том не

[110] *Шматов М. А., Шматов В. М.* Сыскная деятельность – источник становления и развития теории оперативно-разыскной деятельности // Вестник Волгоградской академии МВД России. 2016. № 4 (39). С. 131.
[111] *Комаров М.* Указ. соч. С. 9.
[112] Там же. С. 11.
[113] *Комаров М.* Указ. соч. С. 27.

написано»[114]. В данном случае сюжетная линия раздваивается на актуальную, при которой Каин сбегает, не убив доктора, и потенциальную, при которой Каин убивает доктора. Образуется интрига, завязанная на источнике, слухе, который признан недостоверным, но все же приводится. Этот слух красноречивая фикция, являющаяся образом проведенного расследования, еще одним измерением текста. Можно считать, что примечания при художественном тексте романа содержат ряд фикций вспомогательного предметно-понятийного ряда: исторического и сыскного, – включающего в себя понятия, имена собственные, характерные выражения. Они не являются образами, не содержат сюжетные сцены, не являются собственно методом, ни историческим, ни сыскным, так как текст художественный, но отчетливо принадлежат упомянутым дискурсам, и необходимы для построения читательской гипотезы, что текст выверен и достоверен. Возвращаясь к нашей классификации, фиктивный автор «Ваньки каина» в своем МК обращается к языку не-рефлективных, не литературных дисциплин, при этом фикции этого языка занимают центральную роль в характеризации и определении авторской экстрадиегетической ситуации.

2. Исторический комментарий М.Е. Салтыкова-Щедрина уже иной. Во-первых, в трудах Н.М. Карамзина был в полной мере проработан и отрефлексирован метод исторического исследования. Так в «Предисловии» к первому тому «Истории государства Российского» (1833) Карамзин разграничивает три рода истории: «первая современная, например Фукидидова, где очевидный свидетель говорит о происшествиях». Этот род, как мы видим, соответствует энциклопедическому определению XVIII века, которое позволяло смешивать вымысел и свидетельство, или, как в романе «Ванька Каин», давать истории статус художественной по критериям занимательности и литературно-стилистической обработки повествования. Далее, по Н.М. Карамзину, следует «вторая, как Тацитова», которая «основывается на свежих словесных преданиях в близкое к описываемым действиям время», что также схоже с методом М. Комарова. «Третья – говорит Н.М. Карамзин, – основывается на свежих

[114] Там же. С. 19.

словесных преданиях в близкое к описываемым действиям время; третья извлекается только из памятников, как наша до самого XVIII века». Н.М. Карамзин уточняет разграничение первого, второго и третьего рода по критерию степени вымышленности: «В первой и второй блистает ум, воображение Дееписателя, который избирает любопытнейшее, цветит, украшает, когда творит, не боясь обличения…». «Третий род есть самый ограничительный для таланта: не льзя прибавить ни одной черты к известному; не льзя вопрошать мертвых; говорим, что предали нам современники»[115].

Во-вторых, само историческое сознание, благодаря Н.М. Карамзину, настолько укоренилось в культурном сознании читателя XIX века, что в «Истории одного города» М.Е. Салтыков-Щедрин мог строить пародию, опираясь только на структуру «Истории государства Российского», а именно первого ее тома. В свете МК пародия заключается в том, что все атрибуты исторического метода, издательское предисловие, аппарат подстраничных примечаний, приводятся к нарочито невероятному тексту летописи, которая повествует о никогда не случавшихся событиях. Однако специфика периода исторического развития этого метода определила и характер поведения издателя, который по более четким критериям, чем М. Комаров, говорит о достоверности рукописи и описываемых ей событий. Здесь, например, прибегая к методам библиографического описания, служебной исторической дисциплины, издатель пишет о «Летописце»: «листы его так же желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами (в современной библиографии это называется «мушиные засиды» прим. И.Д.), как и листы любого памятника погодинского древлехранилища»[116]. Правда, к этому иронический издатель добавляет избыточное уточнение: «Внешность «Летописца» имеет вид самый настоящий, то есть такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности…»[117], укрупняя акцент на цели метода описать подлинный документ. Далее, так как, по словам Н.М. Карамзина, «не льзя прибавить ни одной черты к известному» из Летописца, фиктивный издатель

[115] *Карамзин Н. М.* История государства Российского : в 12 т. Т. 1 М.: Наука, 1989. С. 17–18.
[116] *Салтыков-Щедрин М. Е*. Указ. соч. С. 266.
[117] Там же. С. 266.

лишает себя авторской власти, как мы писали в параграфе 3.2, но причина этого теперь в фикции исторического метода, который в XIX веке уже не допускает вольного введения варианта по образцу М. Комарова. Обращение с летописью ведется с учетом развития исторического сознания индивида, открыт принцип историзма. Поэтому меняется принцип реконструкции, хотя временная дистанция от времени М. Комарова (роман опубликован в 1775) до времени реально существовавшего бандита Ваньки Каина (ум. В 1755 г.) и от конца «Летописи» (1825) до публикации «Истории одного города» (1870) сопоставимо небольшие, фиктивный издатель у М.Е. Салтыкова-Щедрина изучает сознание летописца, тогда как для фиктивного автора у М. Комарова оно прозрачно. Так издатель пишет: «Очевидно, что летописец, определяя качества этих исторических лиц, не имел понятия даже о руководствах, изданных для средних учебных заведений»[118], или более красноречиво к месту о том, что «тайна построения градоначальнического организма наукой достаточно еще не обследована»: «Ныне доказано, что тела всех вообще начальников подчиняются тем же физиологическим законам, как и всякое другое человеческое тело…»[119]. К этой же линии учета исторической определенности сознания архивариуса, автора «Летописца» относятся и примечания, отмечающие «анахронизмы», например: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было […]. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец, по местам, обнаруживает…»[120]. Видно, что фиктивный издатель следует новому историческому методу. В его примечаниях вводится история документа и анализируется сознания его автора. Фиктивный издатель использует язык исторических дисциплин, которые создают ряд важных фикций экстрадиегетической ситуации: фикцию определенного качества достоверности документа «Летописца», а именно его ветхости, фикцию проводимых научных операций по его историческому исследованию, составляющих фикцию его ценности для этой дисциплины. Они актуальны для рецептивной гипотезы

[118] *Салтыков-Щедрин М. Е*. Указ. соч. С. 266.
[119] Там же. С. 286.
[120] Там же. С. 283.

имплицитного читателя, но и в ситуации фиктивного издателя, как первого читателя «Летописца».

Для более выпуклой демонстрации коренного различия методических включений в перитекстовом и внутритекстовом комментариях приведем внутритекстовый МК из той же «Истории одного города». Так во второй половине произведения мы видим неожиданно объемное вторжение фиктивного издателя, который осуществляет совершенно иной по методу комментарий текста: «Очень может статья, что многое из рассказанного выше покажется читателю чересчур фантастическим… Понимая всю важность этих вопросов, издатель настоящей летописи считает возможным ответить на них нижеследующее: история города Глупова прежде всего представляет собой мир чудес, отвергать который можно лишь тогда, когда отвергается существование чудес вообще» [121] . Здесь комментарий авторский, составляющий диалог с читателем, то есть дисциплинарно риторический, являющий фигуру предвосхищения вопроса. Далее, он с употреблением понятия эстетической категории «фантастического». В-третьих, он внезапно очень напоминает игровую защиту фантастического размера надписи для перстня, которую мы встречали в «Каибе» И.А. Крылова: «очень сожалею, когда свет ныне так испортился, что не верит сказкам; впрочем, вообрази, милостивый государь мой такой перстень, на котором бы вся эта надпись поместилась»[122]. Иными словами, перед нами риторический аргумент к защите вымысла посредством постановки акцента на его природе, включающего в себя качество произвольности. Наконец, в этом комментарии фиктивного издателя есть намеки этнографического метода мифологической школы[123], так же уже вошедшего в культурное сознание эпохи: «Все мы знаем предание о Бабе-яге-костяной ноге […], и относим эти поездки к числу чудес, созданных народною фантазией. Никто не задается вопросом: почему народная фантазия произвела

[121] *Салтыков-Щедрин М. Е*. Указ. соч. С. 348.
[122] *Крылов И. А*. Указ. соч.С. 374.
[123] *Гусев В. Е*. Мифологическая школа // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 4 : Лакшин – Мураново / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 304.

именно этот, а не иной плод»[124]. Здесь для нас важно указать на фикцию «народной фантазии», которая повторяется дважды, сначала в контексте дисциплинарного языка, второй раз сама по себе. «Народная фантазия» как некая культурная реалия, в данном тексте превращается в фикцию, которая необходима для правильного или по крайней мере более полного восприятия сущности «Летописца». Фикциями в той же мере являются и «фантастическое», и «мир чудес». Наконец, надо отметить, что, если язык исторического метода никак не взаимодействовал с центральными ценностями произведения, был ироническим моментом в сатирическом произведении, то риторический, а в большей степени эстетический, этнографический фрагменты МК прямо переосмысляют все произведения, обладают референцией более общей и более необходимой в произведении, в целом, их вербализация парадоксально достигает большей достоверности, чем позволяют исторические фикции. *Это объясняется тем, что фиктивный издатель прибег в комментарии к языку прямо взятому рефлексивных дисциплин о литературе, ставших метаязыком произведения.*

b. Риторико-мифологические фикции в метафикциональном комментарии

1. Вернувшись в XVIII век, мы видим, что помимо исторических, аутентичными были пиитические примечания. Мы их находим у Ф.А. Эмина «Непостоянной Фортуне, или приключении Мирамонда» (1763). Где встречаются такие примечания: «Ахеронт называлась река, текущая в Битинии, котору баснословы перенесли в ад, сказуя, что воды ея всегда горят»[125]. Если мы посмотрим на метод, то мы увидим, что объяснение мифологии касается антономасии, которая составляет часть тропа сравнения. Знание мифологии входило в ряд необходимых достоинств сочинителя, в его знание поэтического предмета, а «мифологические фигуры» являлись неотъемлемыми составляющими многих жанров, например анакреонтики[126]. Далее сам употребляемый в

[124] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Указ. соч. С. 348.
[125] *Эмин Ф.* Указ. соч. С. 149.
[126] *Лахман Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб.: Академический проект, 2001. С. 225.

комментарии термин «баснословие» вводит В.Н. Татищев[127], и он является обратным от риторического и пиитического probabilitas[128], достоверности. Все это говорит о том, что фиктивный комментатор пользуется аутентичным для эпохи классицизма метаязыком литературного самосознания. И, действительно, как мы показали в параграфе 2.2.2, без расшифровки антономасии фигура сравнения не работает. Такая расшифровка относится к вполне устоявшемуся ко времени публикации Эмином романа методу. Так, в «Письмах Горация переведенных А.Д. Кантемиром» (1744) читаем следующее примечание, которое дается к строчке «украшает денежных Пифосе и Венера»: «Богатые люди и сладкоречивы, и приятны. Пифосе – по-латински Suadella – богиня увещания, Венус – богиня любви»[129]. Здесь видно, что антономасия, заключающаяся в замене качества именем собственным, без знания мифологии не работает. Ф.А. Эмин и А.Д. Кантемир прибегают к пиитическим подстраничным примечаниям, то есть к одному из двух аутентичных применений этой формы комментария. Их комментарии метаязыковые. У Ф.А. Эмина добавляются риторические термины отечественной школы «баснословие». Помимо этого, двоение слова «Ахеронт» в контексте комментария указывает на фикцию, она и реальная, и мифологическая река, мифологизация здесь фикция. Комментатор демонстрирует принцип вымысла, но придает ему статус чего-то более достоверного, чем литературный вымысел. Эта фикция в рамках метаязыка декоративна, является украшением.

2. В XX веке комментарий В.Я. Брюсова к «Алтарю победы» и к «Огненному ангелу» демонстрирует *синтез этих двух почтенных традиций примечания, исторической и пиитической.* Сам метод комментария у него подчеркнуто классический. Так в «Огненном ангеле» (1908) за образец берется ученый комментарий к историческому памятнику, что специально обозначается в «Предисловию к русскому изданию» термином «издание». За основу берется

[127] *Ромодановская Е. К.* Об изменения жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени // XVIII век : сб. 21. СПб.: Наука, 1999. С. 16.
[128] *Лахман Р.* Указ. соч. С. 212.
[129] *Кантемир А. Д.* Квинта Горация Флакка Десять писем первой книги. Переведены с латинских стихов на русские и примечаниями изъяснены. СПб.: Императорская Академия наук, 1788. С. 90.

филологический метод. «Предисловие» приписано Валерию Брюсову, что по нашему неоднократно высказанному мнению в рамках произведения как эстетического должно обозначать фиктивного комментатора с именем идентичным конкретному автору. Этот фиктивный комментатор последовательно освещает биографию фиктивного автора повести «Огненный ангел»: «Он родился в начале 1505 г. (по его счету в конце 1504 г.) в Трирском архиепископстве, учился в Кельнском университете»[130]. Исторический контекст написания: «не видно, чтобы автор знаком был с событиями более поздними. Он, например, ничего еще не знает об исходе Мюнстерского восстания (Мюнстер взят приступом в июне 1535 г.). О методе автора: «автор заявляет, что он намерен писать одну правду»[131]. Проводит анализ цитат: «переданные нам автором «Повести» речи Агриппы и Иоганна Вейера (гл. VI) соответствуют идеям, выраженным этими писателями в их сочинениях»[132]. Касается его образованности: «на протяжении «Повести» разбросано множество свидетельств разносторонних знаний автора»[133]. Его мировоззрения: «Автор называет себя последователем гуманизма», и ниже: «Что касается до веры автора во все сверхъестественное, то в этом отношении он только шел за веком»[134]. Переходит к характеристике исторической эпохи в целом: «Дух века, стремившийся все рационализировать, сумел и магию сделать определенной рациональной доктриной»[135]. Как видно, комментарий метаязыковой, понятие «дух века», Zeitgeist свидетельствует о том, что образец комментария взят из немецкой филологической традиции. Мы также видим, что удостоверение здесь ведется намного более последовательно, чем даже в примечаниях фиктивного издателя в «Истории одного города», хотя общий, не конкретно дисциплинарный, а художественный метод метафикционального комментирования у них идентичен: проведение научного метода к фиктивному тексту, мистификация. Идет постоянное сопоставление повествования, очевидно

[130] *Брюсов В. Я.* Огненный ангел. СПб.: СЗКЭО, 2023. С. 6.
[131] Там же. С. 6.
[132] *Брюсов В. Я.* Указ соч. С. 7.
[133] Там же. С. 7.
[134] Там же. С. 7.
[135] Там же. С. 8.

комментатором прочитанного, и реального исторического факта, чему служат парантезы, приведенные выше в цитатах. Если мы обратимся к филологической критике Августа Бека, изложенной Г.О. Винокуром в работе «Критика поэтического текста», то увидим, что комментарий в «Огненном ангеле» проводит три предписанные Беком операции, или делает вид, что проводит: «первоначально критика исследует, является ли данный литературный памятник адекватным с точки зрения различных могущих быть к нему приложенными критериев. […] критика, во-вторых, должна, в случае если что-либо оказывается несоразмерным, установить, каким образом данное место могло бы быть соразмерным. В-третьих же, критика должна исследовать является ли памятник в данной передаче подлинным» [136] . Видно, что комментатор «Огненного ангела» исследует подлинность а) проверяя цитаты, б) проверяя передачу и исторический контекст, в) сопоставляя дух эпохи и демонстрируемое автором самосознание, соединяющее в себе веру в чудеса, рационализм, гуманизм и сцены жестокости, например сцену пыток в ходе следствия над Ренатой (с. 208). Конечно, весь метод проведен аутентично, но каждый момент получающегося доказательства подлинности памятника – фикция. При этом надо отметить, что метаязык этого МК относится к нерефлексивной литературной дисциплине, поэтому и отношение фикций к фактуальности миру произведения одностороннее, они все относятся к гипотезам чтения комментатора и имплицитного читателя.

с. Автобиографические фикции в постмодернистском авторском комментарии

Для завершения этой линии приведем пример исторических внетекстовых примечаний в литературе постмодернизма. А именно обратимся к затекстовым примечаниям к «Пушкинскому дому» (1978) А.Г. Битова, которые для эффективности сравнения следует поставить в один ряд с идентичными, но более поздними примечаниями в романе Е.А. Попова «Подлинная история «Зеленых музыкантов» (1998). Они в обоих произведениях не принадлежат какому-то

[136] *Винокур Г. О.* Критика поэтического текста. М.: ГАХН, 1927. С. 29.

определенному методу, а скорее опираются на практику стереотипного использования примечания как части справочного аппарата. Об этом авторском сознании говорит не только их содержание, то есть косвенно, – у А.Г. Битова оно прямо вербализовано: «Автор не заметил, как увлекся совсем иным комментарием, построенным по принципу диаметрально неакадемическому… Он стал комментировать не специальные вещи, а общеизвестные (ко времени окончания романа, то есть к 1971 году)»[137]. Здесь видно, что комментарий воспринимается фиктивным автором как выносное примечание, и что под «неакадемическим», он имеет в виду авторский комментарий как субъективно мотивированный (в значении третьем, приведенном в параграфе 1.1). Этот комментарий представляет собой вынесенные за текст подстраничные примечания, подчиняющиеся динамике распределения субъективно значимых для комментатора мест в тексте. При этом субъективная установка определяет их метод – это псевдо-автобиографическое повествование, состоящее из ассоциаций и жизненных воспоминний к словам. При чтении таких примечании, как, например, к фразе «Детское слово «Гастелло» – имя ветра»: «иностранная красота этой фамилии способствовала славе подвига и в конечном счете ее затмила»[138]. Или, более характерное примечание к «Афродита», «Атлантида», «Зеленая шляпа»: «Это только мне, на фоне бритвы «Жилетт» (см. коммент к. с. 33), эти романы могли казаться «модерными». Как современник Лота и Бенуа, их читала еще моя бабушка, молоденькая и хорошенькая, не дожидаясь перевода…»[139]. Создается образ комментатора как человека своего поколения, но также создается история текста и замысла. Но и это кажется не главным. Особо важно то, что А.Г. Битов говорит о цензуре, проводит анализ замысла с позиций некоторого нового жизненного опыта: «Проглядывая роман в новых условиях гласности, я обнаруживаю, сколько в нем так называемой внутренней цензуры, в том числе по так называемому вопросу, хотя пиша роман, именно словом гласность обозначил

[137] *Битов А.* Указ. соч. С. 227.
[138] *Битов А.* Указ. соч. С. 228.
[139] Там же. С. 235.

я для себя в 1970 году право на внутреннюю свободу»[140]. Это предполагает совершенно иную авторскую ситуацию во внутритекстовых и даже подстраничных комментариях, и в затекстовом комментарии в «Пушкинском доме». С другой стороны, если здесь анализ внутренней цензуры намечен лишь как линия самоанализа, то в «Подлинной истории «Зеленых музыкантов» Е.А. Попова она становится центральной. Во-первых, ясно обозначается, что программа комментария будет выполнена в духе ревизии: «суть которых заключается в том, чтоб Васе […] никогда больше не было страшно»[141]. Во-вторых, из комментариев становится окончательно ясно, что роман написан дважды, и потому он как бы в переломном моменте сюжета приписывается автору-персонажу, Ивану Иванычу: «Ладно, ладно. «Без истерик», — сердито сказал Голос. Вздохнул и торжественно объявил: — ЗЕЛЕНЫЕ МУЗЫКАНТЫ!»[142]. Так дана сцена, когда Иван Иванычу пришла идея романа. Затекстовые же комментарии посвящены исследованию того, что фиктивный автор сократил сам, «а не редакция или, упаси Бог, цензура»[143]. При этом метод удостоверения, а именно удостоверение читателя комментариев в том, что фиктивный автор контролирует замысел, сам и все делает по своей воле, например, отражает автобиографические моменты своей жизни: «Видите, что я не вру, будто закончил Московский геологоразведочный»[144], раскрывает прототипы персонажей: ««Георгием Ивановичем»» звали капитана, куратора КГБ по Москве и Московской области, который занимался так называемыми «молодыми писателями» в начале 80-х»[145], или уже настолько отличается от фиктивного автора «Зеленых музыкантов», что не помнит, что пытался скрыть: «здесь я что-то, очевидно, в очередной раз пытался скрыть, и это мне удалось, но за счет потери

[140] Там же. С. 253.
[141] *Попов Е. А*. Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003. С. 59.
[142] Там же. С. 45.
[143] Как раз то, что это была цензура, подтверждается содержательно. В журнальной версии 1998 года это выражение есть, а в издании 2001 года отсутствует. См.: *Попов Е. А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов» // Знамя. 1998. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/1998/6/podlinnaya-istoriya-zelenyh-muzykantov.html (дата обращения: 29.04.2025).
[144] *Попов Е. А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов». М.: Вагриус, 2003. С. 75.
[145] Там же. С. 82.

смысла»[146], – все это имеет форму авторского оправдания перед самим собой, в том, что он «по каким-то своим мышиным соображениям хитрил»[147] в тексте, и это влияло на замысел произведения, на его содержание и форму. *В примечаниях такого рода создается фикция биографии конкретного автора, имеющая вполне определенную цель нахождения новой аутентичности написанного, исходя из изменившейся иерархии социально-культурных ценностей, например, возвышение ценности политической свободы*.

4.2.3. Нестрогая методическая установка комментария

а. Обращение в АМК к языку галантной истории

Обратимся теперь к другой форме МК, а именно к внутритекстовому, и к смешанным формам внутритекстового, комментариям, дающимся отдельным фрагментом, отдельной главой. Все они не-эталонные в свете АК, поэтому не дают такого четкого и исторически стабильного разделения по предпочтительным методам. Напротив, именно на их часть приходится наиболее аутентичные формы взаимодействия методического и метапоэтического моментов в МК.

Начнем с XVIII века, с произведения «Золотой прут» М.М. Хераскова, с внутритекстового комментария в 9 главе «История о сей книге, и не сочинителевы размышления», где фиктивный автор переопределяет субъектную атрибуцию предыдущих глав, а также приводит фиктивную историю издания текста: «История сего странствующего Вельможи написана была им самим; некий любопытный Иман нашел сию книгу в пещере, и сохранил ее невридиму; он издал остаток Албекировых приключений, спустя около полутора века […]. Сия достопамятная книга недавно напечатана была в Константинополе вместе с Белизарием; но великий Муфтий […]. Уничтожил он сие благоразумное художество…» [148] . Метод, который используется в этом МК, несомненно, исторический, он содержит ряд фиктивных моментов истории текста. Однако

[146] Там же. С. 82.
[147] Там же. С. 69.
[148] *Херасков М. М.* Указ. соч. С. 86–88.

остается непонятной его дисциплинарная принадлежность. Если же вспомнить выведенный нами постулат о том, что внутритекстовый МК связан с метапоэтикой произведения, то надо предположить, что этот исторический метод присущ жанру восточной повести. Действительно, если мы обратимся к трудам основоположника этого жанра. А. Галанду (Antoine Gallande) то в его «Les milles et une nuits. Contes arabes» (до 1717), то есть в «Арабских сказках», в «Предисловии» прочтем следующее: «Переводчик тешит себя мыслью, что никто из тех, кто сведущ в арабском, и тех, кто довольствуется приближением к оригиналу через копию, не испытает разочарования, удостоверившись, что он представил Арабов Французам со всей осмотрительностью и тонкостью, которую требует наш язык и наше время»[149] (перевод наш И.Д.). Здесь виден момент перевода, который далее станет для жанра каноническим. В «Задиге» (1747) Вольтера мы уже видим стандартную форму истории текста, фиктивный автор рассказывает: «Преподношу вам перевод книги одного древнего мудреца. […] Оно было написано первоначально на древнехалдейском языке, которого ни вы, ни я не понимаем. Его перевели на арабский язык для забавы знаменитого Улуг-бека. Это было в те времена, когда арабы и персы начали писать сказки вроде «Тысяча и одна ночь»… […]. «Как вы можете восхищаться побасенками, в которых нет ничего, кроме глупостей и бессмыслиц?» – говорил им мудрый Улуг. «Именно за это мы их и любим», – отвечали султанши»[150]. Здесь важно отметить два момента. Первый, история текста – это в восточной повести история его перевода и, таким образом, его перемещения из страну в страну, как диковинки, экзотического товара. Второй, менее очевидный, это аутентичная у Галланда и пародированная у Вольтера сцена, в которой фиктивный автор презентует историю текста. Это сцена посвящения, причем посвящения вельможной женщине, изначально благоволительнице и благодетельнице писателя. В «Задиге» история текста повествуется в «Посвятительном послании Саади султанше

[149] *Galland A.* Les mille et une nuits : contes arabes / A. Galland. Paris : Chez Le Normant, 1806. P. 32.

[150] *Вольтер.* Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М.: Художественная литература, 1971. С. 326.

Шерла», а издание «Тысячи и одной ночи» предваряет послание маркизе д'О (Épitre à la marquise D'O, dame du palais de madame la duchesse de Bourgogne[151]). В послании обозначается адресат книги, а в «Предисловии» этому же адресату в духе анекдотической истории, относящейся к традиции легкой науки (vulgarisation scientifique), получившей начало во Франции XVI века, доводится, что сказки «наполнены событиями, которые восхищают разум, и которые показывают, насколько Арабы превзошли все остальные народы в придумывании такого рода произведений»[152]. Отличительные черты этого метода – легкость и шутливость слога, краткость повествования, но содержание в них достоверных фактов. Именно этой традиции наследует МК в «Золотом пруте». Он содержит элементы метаязыка, например, поэтическое понятие «благоразумное художество», однако фикцией здесь является само путешествие книги, ее перевод и его уничтожение, то есть сама история книги. Если по содержанию, а именно в объявлении автором самого Албекира, комментарий автореферентен, то фикция, результирующая из его общего метода, декоративна, является жанровым клише. В этом смысле МК стоит особняком, и завершает квази-дисциплинарную традицию, которая исчерпала себя к концу XVIII века.

b. Фикция критики вкуса

Напротив, «Каиб» (1792) И.А. Крылова, с одной стороны, демонстрирует исторически продуктивную риторическую форму введения комментария в металепсисе, в его также исторически продуктивной форме разговора с читателем. При этом, обращаясь в одном МК к фигуре критика, намечает *традицию введения в художественный текст литературно-критических пассажей.* Дело не в том, что критик в комментарии вербализует какую-то из позиций, типичных для публицистики конца XVIII века. Наоборот, критик ведет себя ровно так же, как читатель: «Вот довольно огромная для перстня надпись, – скажет критик». Он разве что употребляет риторический термин «невероятность»: «Может ли она

[151] Galland, A. Указ. соч. P. 25.
[152] Там же. P. 30–31.

уместиться на перстне; это невероятность»[153]. Здесь важнее то, что фиктивный автор называет такого читателя, оценивающего вероятность произведения, критиком. Критик – это вполне определенное понятие, еще в конце XVIII века связанное не только с журнальной критикой. Так у А.П. Сумарокова в пьесе «Чудовищи» есть персонаж «Критициндиус, педант», который «На песнь «Прости, мой свет» сочинил критику в двенадцати томах in folio»[154]. Новиков в «Живописце» дает знаменитую формулу необходимых качеств сочинителя: «разум, учение, критика, рассуждение, знание российского языка и правил грамматических» [155]. В начале XIX века в «Новом словотолкователе» Н.М. Яновского появляется статья «критика»: «правильное суждение о какой-либо вещи; в пространнейшем же смысле значит науку, предписывающую правила, по которым должно судить о справедливости написанного» [156]. Первое значение именно то, в котором употреблено это слово в «Каибе», где пародируется излишняя здравость такого образа мысли, педантичность, не учитывающая законов вымысла. Сам критик есть фикция, приводимая маска, подразумевающая педантскую модель прочтения произведения. Она декоративна, служит большей акцентуации позитивного значения МК, который указывает на момент произвольности в художественном вымысле. И однако же здесь намечена продуктивная модификация диалога с читателем в диалог с критикой, которую мы видим в частности в «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, где фиктивный «проницательный читатель» является моделью определенного литературного прочтения вымысла: «А впрочем, не показывает ли это проницательному сорту читателей (большинству записных литературных судей показывает – ведь оно состоит из проницательнейших господ), не показывает ли это, говорю я, что

[153] *Крылов И. А.* Указ. соч.С. 374.
[154] *Сумароков А. П.* Чудовищи. Комедия. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1786. С. 19.
[155] *Новиков Н. И.* Живописец. 1772 г. Часть // Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. С. 288.
[156] *Яновский Н. М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий: разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины : в 3 ч. Ч. 2. СПб.: Императорская Академия наук, 1804. С. 442.

Кирсанов и Лопухов были люди сухие, без эстетической жилки?»[157]. Здесь эксплицитный автор «Что делать?» прямо говорит, что проницательный читатель – это критик. Произошла знаменательная культурная, но не существенная для МК, эволюция критика как носителя строгого справедливого суждения в критика литературного. Эта эволюция сыграет свою роль, когда пластичность романа разовьется до того, чтобы стало возможно включать в художественное произведение целые тексты рецензий, как это происходит в «Даре» В.В. Набокова, где каждый из критиков «Жизни Чернышевского» проводит один и тот же метод, журнальной литературной критики, но с упором на разные тенденции: причем комически сталкиваются, полагаются рядом монархические, большевистские, хвалебные, порицающие отзывы. Наконец, вершиной ввода критического дискурса как МК становится пародия самого его ввода в «Бесконечном тупике» Д.Е. Галковского. Принцип абстрагирования фикции от метода во всех этих комментариях такой же, как и в «Каибе», разве что в «Бесконечном тупике» читатель включает ее в более сложную гипотезу, так как сам текст предельно неоднозначен.

с. Фикции литературно-критических концепций

1. Ответвляется, но стоит особняком в этой же литературно-критической линии, *обращение не к тенденции в ней, а к глубинным ее находкам и концептам,* особо проявившейся в тематизации теории типа и реалистического мимесиса в МК постромантической прозы. Так в «Записках из подполья» (1864) Ф.М. Достоевского в подстраничном примечании, содержащем проприо-МК к заглавию «Подполье» читаем: «И автор записок и самые «Записки», разумеется вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых складывалось наше общество»[158]. Это примечание указывает на то, что «подпольный человек» — это лишний человек», что, как

[157] *Чернышевский Н. Г.* Указ. соч. С. 77.
[158] *Достоевский Ф. М*. Указ соч. С. 111.

отмечал А.П. Скафтымов, «Записки органически сливаются со славянофильской (почвеннической) публицистикой «Времени» и «Эпохи» и защищают постоянную идею Достоевского о смиернии...»[159]. Но в свете АМК важно, что в программе комментария дается теория типов, причем художественный тип, являющийся, очевидно, писательской интуицией, долженствует, не актуализируется, а только еще должен быть замечен и определен: «Это – один из представителей еще доживающего поколения»[160], но такой тип не описан, говорит автор. При этом В.Г. Белинским тип определяется практически таксономически, по черте, главному качеству: «…московский литератор, московский архивный юноша: все это типы, все это – слова технические, решительно непонятные для тех, кто не живет в Москве»[161], это можно было бы словами И.М. Нусинова охарактеризовать как «синтетическое и типизирующее выражение» [162] . В статье «Педант» В.Г. Белинский приводит пример, а также термин «типического вдохновения»: чтобы собрать «в одну фигуру разных черт, разбросанных в природе и действительности» надо «взять предмет для типа»[163], сгустить его вокруг чего-то, что есть в реальности, то есть синтезировать. Здесь у фиктивного комментатора «Записок» тип представляет собой фикцию, без учета которой невозможно осуществление ключевой для произведения ценности реалистичности. Это объясняется замыслом, который требует, чтобы реалистическое удостоверение референции производится не через достоверность, установку мнимого факта, а на основе интуиции, происходит вменение читателю интуиции имплицитного автора, вербализованной комментатором.

2. Пиковый момент развития в МК рефлексии авторской собственной способности к синтетическому типизированию реальности представляют комментарии эксплицитного автора в «Мертвых душах» (1842) Н.В. Гоголя. Во-

[159] Записки из подполья. Источники текста // Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866 / Ф. М. Достоевский. СПб.: Наука, 2016. С. 489.
[160] *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. С. 111.
[161] *Белинский В. Г.* Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 29.
[162] *Нусинов И. М.* В чем объективный критерий художественности // Литература и марксизм. 1931. № 1. С. 17.
[163] *Белинский В. Г.* Педант. Литературный тип // Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 6. / В. Г. Белинский. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 69.

первых, по мере развития рефлексии происходит прорыв ситуации в нарратив об авторском зрении, его реалистическом умном глазе: «давно, в лета моей юности […]. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатление какой-нибудь заметной особенности, все останавливало меня и поражало». И далее: «ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания, и, высунувши нос из походной телеги своей, я глядел…», и далее выражение: «любопытно смотрел» [164] . История писателя в этом эпизоде – это история взгляда. Он завершается так: «моему охлажденному взору неприютно…» [165] . В сознании фиктивного автора способность к синтезу и типизированию, к живописанию жизни, это определенная моральная миссия, о чем свидетельствует рефлексия о роли писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей…»[166]. Моральная миссия – сама по себе фикция, но она беспрецедентно становится ценностным фундаментом для формирования некой топологии мира автора, той вершины, откуда он возглашает: «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе» [167] . Эта вершина очевидно проповедническая, связана с моментом рефлексии авторской творческой способности, в свете реалистического его понимания. Но это образ, а не метод, и связан он, по всей видимости, с находкой, которую Гоголь совершил, читая оды Ломоносова, который, по его словам, «Всю русскую землю озирает он от края до края с какой-то светлой вышины»[168], а также при чтении Данте.

3. Если в романе Н.В. Гоголя рефлексия метода и свойственные ему фикции, объективировались в ландшафт, и дали вершинное явление реалистического МК, то концептуальной его вершиной является комментарий в романе «Что делать?». Н.Г. Чернышевского. Мы уже неоднократно обращались к цитатам, и выяснили,

[164] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Полное собрание сочинений и писем : в 7 т. Т. 7. / Н. В. Гоголь. Т. 7, кн. 1. М.: Наука, 2012. С. 104.
[165] Там же. С. 105.
[166] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Полное собрание сочинений и писем : в 7 т. т. 7. / Н. В. Гоголь. Т. 7, кн. 1. М.: Наука, 2012. С. 126.
[167] Там же. С. 208.
[168] *Виноградская Н. Л.* Указ. соч. С. 572.

что основной ход, который совершается в них в форме предвосхищения читательской реакции – это метаязыковая вербализация художественных аспектов романной интриги. По содержанию комментарий литературно-критический, не тенденциозный, а концептуальный. Но в отличие от Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, Н.Г. Чернышевский основывается на своей собственной теории, выраженной в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). В этом труде он пишет то, что является прямой концептуальной основой поведения эксплицитного автора в тексте романа: «Сила искусства есть сила общих мест. Есть еще в произведениях искусства сторона, по которой они в неопытных или недальновидных глазах выше явлений жизни и действительности, – в них все выставлено напоказ, объяснено самим автором, между тем как природу и жизнь надобно разгадывать собственными силами. Сила искусства – сила комментария»[169].

d. Автолитературоведение. Автокритика. Авторское концептуальное литературоведение.

1. В линию концептуальной литературной критики как метода МК можно вписать как момент ее развития особые формы автолитературоведения. *Идеальной переходной формой от критики к литературоведению является произведение «Zoo или письма не о любви» В.Б. Шкловского*, где эксплицитный автор, подобно эксплицитному автору «Что делать?», обращается к методу, одним из авторов которого он сам является, правда с тем отличием, что автор Чернышевского его реализует, а автор Шкловского прямо вербализует и использует соответствующий метаязык: ««Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле»[170]. Здесь понятие «реализация метафоры», которая обозначает ее овеществление, и в

[169] *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 106.
[170] *Шкловский В. Б.* Zoo, или Письма не о любви // Жили-были / В. Б. Шкловский. М.: Советский писатель, 1966. С. 255.

вышепривезенной цитате понятно, что это комментарий к Але как персонажу-корреспонденту, которая здесь является реализацией, персонификацией того отношения, которое предполагает метафора эмигранта – неудавшегося любовника, которому отказывает его родная страна. Такая трактовка реализации метафоры, то есть неожиданная точка зрения литературоведа формалиста, привнесенная комментарием, понятие, отвечающее ей, и референт этого понятия – это фикция. Она, из-за того, что представляет собой понятие рефлексивного метаязыка, теории литературы, вербализует центральный ценностный момент архитектоники произведения, к рецепции произведения добавляется ментальная схема метафоры.

2. Другим, также вершинным примером, правда побочной линии, является «Журавлиная родина» (1933), первая половина которой, до девятой главы с подзаголовком «Обнажение приема» представляет собой уникальный образец психологической автокритики. Если мы обратимся к статье «автокритика» в «Словаре литературных терминов» (1925), то увидим, что исследователи отмечают следующие ее моменты. Она является «видом общей неавторской критики», это «суждение автора о своем собственном произведении», она заключается в наблюдении автором своего собственного «творческого состояния во всем его своеобразии». Автокритике свойственна установка на стихийное самонаблюдение, на уловление, а не на теоретизацию: «наиболее существенное значение имеют случайные и спорадические моменты авторских суждений о себе»[171]. Если мы посмотрим на разные формы рефлексии эксплицитного автора в «Журавлиной родине», то увидим это же стремление к органическому самонаблюдению, в ситуациях, как в случае с Тарасовной, в образных сравнениях творчества, как, например: «начало должно быть такое, чтобы с него писать, как на салазках катиться с ледяной горы» [172], или, еще более характерно, при самонаблюдении во время чтения: «начиная с главы «Константиновская долина», читать мне стало не только легко, а волшебно приятно, как будто после езды на

[171] Автокритика // Словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1 : А–П / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова. Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 34.
[172] *Пришвин М. М.* Журавлиная родина. М.: Московское товарищество писателей, 1933. С. 38.

недурной, впрочем, телеге с железным ходом и по неплохому шоссе я сел в мягкую кабину аэроплана и полетел»[173]. Здесь интенция эксплицитного автора к самоанализу осуществляется как метафорическое живописание собственного душевного настроения, которое согласно выраженному в статье пониманию автокритики более ценно, нежели рациональный самоанализ. Наконец, в метаязыке, в случае когда эстетическое понятие «ритм» используется для характеризации творческого метода, эксплицитный автор переходит на образный язык: «Вот эту силу, располагающую внешний мир и мой внутренний согласно, я называю ритмом, делающим всякий труд не только легким, а даже как бы пьянящим» [174] . Обратным примером является возведение в понятие теории творчества родных автору слов, как произошло со словом «хозяйством» метафорично, например: «Усложненность коренится в недостаточном жизненном хозяйстве, как все равно расточительность, пьянство происходят от слабости»[175]. То же избегание аналитизма прослеживается в дисциплинарных сравнениях психологии писателя и психологии стрелка по тарелкам: «психология словесного действия остается совершенно такой же, как у стрелка, и тут при достижении цели законченной формы прежде всего надо убрать из головы все лишние мысли, найти весь ум свой в нажиме указательного пальца» [176] . Если собственно автокритика в «Журавлиной родине» реализуется, как и следует, даже в комментарии скорее рефлексивно, нежели прибегая к метаязыку, несомненной фикцией в произведении является вербализация интенции писать автокритику: «Любопытствующий исследователь, приславший мне анкету, сообщаю первую тайну всякого творчества… страстная жажда жизни заставляет нас забываться так, что мы рискуем, и это является творческой силой» [177] , и особенно в характеризации самого произведения: «Вот уже просится эта «Журавлиная родина» в роман о творчестве»[178]. Эта фикция как переопределение обычной

[173] Там же. С. 76.
[174] Там же. С. 51.
[175] *Пришвин М. М*. Журавлиная родина. М.: Московское товарищество писателей, 1933. С. 30.
[176] Там же. С. 26.
[177] Там же. С. 17.
[178] Там же. С. 34.

рефлексии в методическую, она необходима и для осуществления самой рефлексии. Она в «Журавлиной родине» всегда направлена на акт творчества и вымысла, но также и для читателя, который воспринимает рефлексию с правильной, хоть и сложной эстетической дистанции, как художественное произведение и исследование одновременно. Особый момент представляет степень рефлексивности языка МК в «Журавлиной родине».

3. Автокритика собственный метаязык к 1935 году образовать не успела, а в произведении четкой понятийной системы не прослеживается. Зато в рефлексии и ее вербализации прослеживается определенный стиль, стиль мышления. Из-за того, что этот стиль составляет существо эксплицитного автора, происходит момент централизации ценностей, выявляемых ей в архитектонике произведения, а фикция как предположение в читательской гипотезе одновременно должна включать в себя и понимание эстетической дистанции. Поэтому несомненной фикцией в МК является только понятийная вербализация автором особенностей собственного творчества конкретно при написании «Журавлиной родины» как романа о творчестве.

4. Наконец, завершающим эту линию явлением представляется *авторское концептуальное литературоведение*, как оно вербализовано в МК в романе «Пушкинский дом» А.Г. Битова. Оно содержит несколько ключевых положений, о которых мы в предыдущих параграфах много говорили. Возьмем конкретный пример: «мы создаем современное несуществование героя, этот неуловимый эфир, который почти соответствует ныне самой тайне материи» [179]. «Современное несуществование героя» – это понятие, оно определяется по аналогии с положением науки, которая вынуждена описывать квантовую вселенную, при которой материя состоит из атомов, а атом на 99% состоит из пустоты, которая на деле является рядом энергетических уровней и одновременно полей, где действует вероятностный закон расположения электронов. Пользуясь словами В. Гейзенберга, относится к «странному виду физической реальности, который находится приблизительно посередине между возможностью и

[179] *Битов А.* Указ. соч. С. 5.

действительностью»[180]. Такой мир недоступен наблюдению, «наблюдаемо здесь означает – наблюдаемо в границах точности эксперимента» [181] . Отсюда автономность героя, его особый реализм, и его потенциальность, актуализируемая автором в акте не творчества, а как бы инициирования диегетического мира, который свойствен герою. Поэтому герой не существует, а «современно» не существует, потому что это похоже на актуальное состояние предмета естественных наук. Таким образом можно сказать, что ключевая фикция для автолитературоведения эксплицитного автора в «Пушкинском доме» — это его рефлективная «постнеклассичность», то есть постулируемая им же самим «неэлиминируемость активности субъекта из результата познавательного акта»[182]. Однако в этом свете отличие литературоведческого анализа эксплицитным автором собственного текста от специального литературоведческого исследования, предметом которого является произведение «Пушкинский дом» не столь существенно. Можно сказать, используя интерпретацию понятия «метатекст» С.Н. Зенкиным, что такой текст становится «автометатекстом» — «сам-себя-описывающим текстом» [183] . Причем его описание имеет познавательную ценность, и при этом, как мы утверждаем, самоописания в МК являются фикцией или системой фикций. Вопрос о познавательной ценности фикции – это вопрос гносеологический.

е. Философские метаязыки в метафикциональном комментарии

1. Такое совпадение собственно дисциплинарного метода и познавательной перспективы с художественной фикцией, методом и фиктивной перспективой, на самом деле указывающей на эстетическую дистанцию, наблюдается и в другой линии МК. *А именно в той, где язык комментария относится к определенному направлению философии.* Так же, как и в авторском литературоведении

[180] *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. М.: Наука, 1989. С. 16.
[181] Там же С. 20.
[182] *Даренский В. Ю.* Диалогическая структура художественной рефлексии // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2014. № 1-1. С. 14.
[183] *Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. С. 28.

«Пушкинского дома», фиктивная философия «Бесконечного тупика» представляет гносеологический парадокс, который, впрочем, при теоретико-литературоведческом анализе МК интерпретируется как определенная фикция, то есть положение, принятие которого автор считает необходимым для построения читателем верной гипотезы. В «Бесконечном тупике» есть полноценная философская система, построенная на антиномиях субъекта и языка. Одиноков является субъект философского дискурса произведения, но и объявляется персонажем произведения, которое является романом. Роман написан на русском языке, который, как многократно упоминается в произведении, не приспособлен к философствованию: «он мним, побочен, построен на умолчаниях, находится «на полях»[184]. Сама русская литература – это «сверхискусственная среда»[185]. То есть можно предположить, что Одиноков – это персонаж-философ, и философские примечания – это его теория, подобно той, которую мы увидим в комментариях Фауста. Но как и теория Фауста, философия Одинокова – это художественный монолог. С другой стороны, этот дискурс точно предполагает определенное мировоззрение на язык и субъектность, которые надо принять как фикции для понимания характера героя. Но это опять входит в противоречие с самим содержанием монолога, который посвящен исследованию героем самого себя и ключевых тем собственного мышления. Чтобы понять фиктивного героя, надо согласиться с ним, а он говорит следующее: «Язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли. А мысли даны человеку, чтобы скрывать свои чувства. От кого? От самого себя. А что такое он сам? Язык, истекающий в мысли, и мысли, извивающиеся в чувства»[186]. То есть персонаж говорит, что он лжет и вся его философия – ложь. Следовательно, по правилу предметно-методического анализа МК, мы должны принять парадоксальность субъекта как фикцию, лежащую в основе изображения его философии. Она составляет основу не фактуальности, а

[184] *Галковский Д. Е.* Бесконечный тупик [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://archive.org/details/galkovsky-bt. Дата доступа: 01.05.2025.
[185] Там же.
[186] Там же.

дискурса, дисциплины, которую он вербализует. И в основе которой лежит парадокс и, возможно, конкретный парадокс лжеца.

Характерная черта постмодернизма проявляется в том, что в уже разобранном нами примечании 943, в рецензии Семена Шапкина, это исследование парадоксализма произведено вместо нас. Фикция вербализована как антиномичность философии, по типу логики антиномий, созданной П.А. Флоренским в «Столпе и утверждении истины» (1914), включая и достоверную цитату оттуда. Будь эта рецензия лишена иронии, она была бы выходом из парадокса, и тогда антиномичность парадоксально перестала бы быть основой дискурса Одинокова, заменившись на ироничность: освобождение от философской формы. Но фиктивный философ-рецензент Семен Шапкин распространяет зону парадокса и на свою статью, говоря: «Чтобы почувствовать, что это такое, представьте на минуту, что эта статья написана не мною, а самим Одиноковым, и помещена в текст его произведения»[187].

2. Вернемся XVIII век, где ярчайший пример МК, заимствующего свой язык из определенных направлений философии, представляют рефлективные фрагменты «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790). В этом произведении рефлексия эксплицитного автора опирается на схему человеческого организма и разума, выведенную в философии механистического материализма. Например, в сцене погружения в сон в главе «Спасская полесть»: «Возмущенные соки мыслию стремилися, мне спящу, к голове и, тревожа нежный состав моего мозга, возбудили в нем воображение» [188] , и в конце произведения, в «Слове о Ломоносове»: «Если знаем, как тело действует на тело прикосновением, поведайте, как неосязаемое действует на неосязаемое, производя вещественность; или какое между безвещественностей есть прикосновение. Что оно существует, то знаете. Но если ведаете, какое действие разум великого мужа имеет над общим разумом, то ведайте еще, что великий муж может родить великого мужа…»[189].

---

[187] *Галковский Д. Е.* Бесконечный тупик [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://archive.org/details/galkovsky-bt. Дата доступа: 01.05.2025.
[188] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 48.
[189] Там же. С. 187–188.

Сравним с тем, как П.-А. Гольбах в «Системе природы» (1770) описывает природу ощущения: «Ощущение – это свойственный некоторым органам одушевленных тел род возбуждения, которое происходит от присутствия материального объекта. Способность ощущать – результат свойственной животному организации; органы взаимно сообщают свои впечатления». И далее: «Всякое ощущение есть переданное нашим органам потрясение; всякое восприятие – потрясение, распространяющееся вплоть до нашего мозга»[190]. Видно, что исходя из такого понимания впечатления и ощущения проводится рефлексия, то есть наблюдения над состоянием разума, впадающего в сон, и объясняется содержание сна: «несчастные картины» [191] . И именно соударением, прикосновением «неосязаемого с неосязаемым», не нематериального, а просто тонкого или мельчайшего, объясняется в «Слове» распространение просвещения, инициируемого тем влиянием, которое оказывает выдающийся ум на круг умов: «Подобен силам естественным, действующим из средоточия, которые, простирая действие свое во все точки окружности, деятельность свою присну везде соделывают. Тако и Ломоносов, действуя на сограждан своих разнообразно, разнообразные отверзал общему уму стези на познании»[192]. Здесь приводится образ волны, расходящейся от эпицентра возмущения. Механистический материализм не вербализуется в авторской рефлексии в виде системы понятий, однако определенный естественно-научный метаязык – «состав мозга», «возмущенные соки», «тело», «воздействие», – организуются в сложные образы механизмов, и в соотношении друг с другом являются фикциями механико-материалистической картины мира, привнесенной в художественное произведение, как необходимое условие понимания особого рода воздействия действительности на эксплицитного автора, как «изображение мысли» связано с действительностью, и почему автор непосредственно соприкоснулся с нею и имеет право выносить порицание общественному порядку. Только если действительность так непосредственно влияет на человека, губит его, путает его

[190] *Гельвеций (Гольбах).* Истинный смысл системы природы. М.: Новая Москва, 1923. С. 64.
[191] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 48.
[192] *Радищев А. Н.* Указ. соч. С. 186.

мысли или наоборот просвещает, организация политической жизни становится главнейшей целью.

3. В литературе романтизма философский язык стал занимать место метаязыка литературного самосознания. Так, в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского прямо в примечании говорится: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Коломб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, – его душу!»[193]. В алло-МК к «Городу без имени» Фауст реализует мыслительный ход сравнения действия на материю методом естественной науки и действием на идею методом искусства: «Доказать? Решительно ничего! Вы знаете, при химических опытах наблюдатели имеют обыкновение вести журнал всего, что ни заметят они при производстве опыта […]. Для моих духоиспытателей фактом было – символическое прозрение такой эпохи, которая по естественному ходу вещей должна бы непременно образоваться…»[194]. Он основывается на возможности, очерченной В. Шеллингом в «Философии искусства» (1802-1803): «как разум непосредственно объективируется лишь через организм и вечные идеи разума объективируются в природе как души органических тел, так и философия непосредственно объективируется через искусство и так же через искусство становятся объективными идеи философии как души действительных вещей»[195].

Приведем более красноречивый пример. Он относится к программе произведения. Фиктивный субъект, которому она атрибутирована, пишет о «задачах, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнью вещественную», – и далее: «Для объяснение великого смысла сих великих деятелей естествоиспытатель вопрошает произведения вещественной жизни, историк – живые символы, внесенные в летописи народов, поэт – живые символы души своей. Во всех случаях способы исследования, точка зрения, приемы могут быть разнообразны

[193] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л. : Наука, 1975. С. 15–16.
[194] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 72.
[195] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 85.

до бесконечности»… Но все они, продолжаем мы, обращены к абстрактной задаче, и равно ей следуют. Поэтому возможна поэтическая форма, которая, энциклопедически обозрев естественно-научный, исторический и поэтический подходы, основывается на их созвучии. Такова программа произведения, совмещающая, конечно, общие места романтизма: энциклопедизм, музыкальную метафорику, склонность к творчеству спекулятивных систем. Но здесь программа дана в особо отрефлектированной и философской форме, и содержит компонент, обеспечивающий этот общий знаменатель для всех дисциплин человеческого разума и всех его искусств. А именно то, что «задача» составляет конкретную форму объективированного тождества предельных понятий «реальности и идеальности». Утверждается, что общее тождественно особенному, всегда конкретно. Как говорит В. Шеллинг: «Так как только в идеальном мире противоположность общего и индивидуального, идеального и реального выражается как противоположность необходимости и свободы, то органический продукт представляет ту же противоположность в еще не снятом виде (поскольку она еще не раскрылось), а произведение искусства представляет ее в снятом виде (и в том, и в другом то же тождество)»[196]. В другом труде В. Шеллинг пишет: «вся материя внутренне едина и по существу представляет собой тождество» [197]. Исходя из другого места этого же труда становится ясно, почему философский метод занял настолько центральное место в метафикциональной рефлексии литературного произведения. Ясно, что произведение мыслится осуществлением философии, как это происходит в «Русских ночах». И следовательно, философия является более чем аутентичной формой метарефлексии данного произведения. Размышляя о способе познать тождество субъекта и объекта в четвертом из «Философских писем о догматизме и критицизме» Ф. Шеллинг говорит, что, решаясь мыслить это тождество мы выходим за пределы «области теоретического

[196] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. С. 86.
[197] Цит. по: *Гулыга А. В.* Философское наследие Шеллинга / А. В. Гулыга // Сочинения : в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 16.

разума»[198]. Именно недостаточность теоретического разума позволяет увидеть ценность в особом интуитивном познании, предоставляемом в поэтическом творчестве. И все-таки в «Русских ночах» шелленгианская философия тождества упоминается, но не применяется, не происходит собственно философского исследования, нарратив вставных новелл предлагается взять в пример интуитивно-поэтического исследования, и видеть в них символ, мировую задачу, которую решает поэт. При этом шелленгианство само становится чертой образа Фауста-резонера, фиктивного автора программы «Введения», дополнительной, очень ценной точкой зрения, предполагающей тождественность идеального и материального. По характеру комментариев Фауста видно, что эта фикция не входит в фактуальность диегетического мира. Она входит в читательскую гипотезу самого Фауста прежде всего как один из ее необходимых моментов, аксиома. И она должна входить в рецептивную гипотезу имплицитного читателя, как аксиома мировоззрения героя.

Примат философского языка в рефлексии субпарадигмы символизма очевиден в «Петербурге» А. Белого. Однако, если в «Русских ночах» шелленгианство составляет ключевую фикцию в философии героя-резонера, и составляет компонент интерпретативного пласта произведения, то в «Петербурге» он реализуется в произведении, определяя фактуальность диегетического мира. Разберем фикцию онтологизирующей логики, которая становится принципиальным законом и даже определяет мозговую игру. Мозговая игра в «Петербурге» никем не ощутима. В «Путешествии из Петербурга в Москву» действительность – это такая же мозговая игра, но перцептивная, герой чувствует и ощущает, постоянно «смотрит» на свои представления. В «Петербурге: предметы — это «раздражение мозговой оболочки», галлюцинация, они не «имеют пространственной формы»[199], соответственно не производят впечатления. Тогда выходит, что игра предиката и субъекта – абсурд, или образ, как писал сам А. Белый в письме Иванову-Разумнику: ««Петроград» — это Запад в России, т.е.

[198] *Шеллинг Ф.* Философские письма о догматизме и критицизме // Сочинения : в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 51.
[199] *Белый А.* Петербург. М.: Наука, 1981. С. 36.

Ариманическая иллюзия, где техницизм + голая абстракция логики создает мир Майи»[200]. Эта логика пронизывает синтаксис произведения, объясняет его, что очень явно в «Книжной («Некрасовской») редакции двух первых глав романа «Петербург»: «следовательно, непроизвольно замедлился его шаг, следовательно, взор его совершенно естественно, без какой-либо предвзятой цели, задержался на одном предмете[201]», – в логической лексике: «инфлюэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо»[202]. «Субъект» одновременно категория к членам перечисления, логическое понятие, и образ города, переходящего в абстракцию, входящего в образный ряд: линейный проспект, колесо, квадрат как любимая фигура Аполлона Аполлоновича. Специфически понятая логика, не заявленная, а продемонстрированная в программе является фикцией сознания эксплицитного автора, принципом его характеризации диегетического мира как собственной мозговой игры, и соответственно аксиомой парадоксального комментирования им его же галлюцинации.

Итак, в этом параграфе мы проследили, как в метаязыковом МК в различных субпарадигмах литературного процесса происходит обращение к методу той или иной исторической области знания. Мы выделили несколько закономерностей. Во-первых, все множество использований АМК регламентируется первичным выбором его формы: внетекстовым примечанием или внутритекстовым пассажем, фрагментом, главкой. Эта форма сама семантически и дисциплинарно нагружена. Так, примечание как было в середине XVIII века в академической традиции зафиксировано за историческим и пиитическим анализом, так с небольшими изменениями сохраняет эту формально содержательную связь до XX века. Разница состоит в историческом изменении понимания дисциплины истории и риторики. Поэтому в строгом смысле есть только два метаязыка внетекстовых примечаний. С другой стороны, внутритекстовые примечания – это зона чрезвычайного разнообразия

[200] Там же. С. 520.
[201] Там же. С. 444.
[202] Там же. С. 18–19.

дисциплинарных включений. Мы зафиксировали и проанализировали обращение авторов к антропологии и мифологии («История одного города»), к критике вкуса («Каиб»), к литературной критике («Записки из подполья»), к собственным литературно-критическим и эстетическим концептам» («Что делать?»), к литературоведческим направлениям («Zoo или письма не о любви»), к философским направлениям («Русские ночи»). Фикции прочтения, образующиеся во всех этих МК, представляют разнородные уровни предметности, по разному интегрирующиеся в диегетический мир, вплоть до полной его дереализации («Петербург»), или наоборот, создающие собственную действительность («Мертвые души»). Но все эти предметности внутренне противоречивы и, хоть не содержат указания на вымышленность, не могут существовать по логическим причинам. Однако их онтическая невозможность составляет их художественный эффект.

Заключение

В соответствии с целями и задачами исследования были проведены обзор истории понятия «авторский комментарий» в отечественном литературоведении, выделены пять его исторически сформировавшихся значений. Среди них были выявлены два актуальных для данного исследования, а именно АК как комментативный дискурс в тексте, и АК как внетекстовое примечание. Были рассмотрены зарубежные и отечественные теории метафикциональности, а также паратекста и метатекста. В результате была создана теория АК, которая включает следующие положения.

1. АК– это понятие общее и для внетекстовых авторских примечаний, и для внутритекстовых авторских комментативных фрагментов. Более того, сложившаяся в отечественной традиции двойственность определения понятия, опирающаяся на авторское примечание, продуктивна. Ее продуктивность заключается в том, что она, в отличие от зарубежных определений комментария по функции, позволяет определять АК в тексте более точно.

2. Теория АК должна опираться на систему эталонов как на систему формальных образцов, по аналогии с которыми более точно считываются внутритекстовые АК.

3. Теория АМК как раздел теории АК должна опираться на двойную систему эталонов. Во-первых, на эталон АК, которым является авторское примечание. Во-вторых, на эталон метафикциональной рефлексии в авторском дискурсе метапрозы.

4. АК может не входить в состав художественного произведения, только если он принадлежит конкретному автору. Но эта атрибуция зависит от читательской и исследовательской интерпретации.

5. АМК всегда входит в состав художественного произведения.

6. Субъектом АМК никогда не является автор, а только фиктивный субъект (нарратор, издатель, фиктивный полный тезка конкретного автора), который обладает несколькими авторскими функциями и свойствами.

Исходя из этой теории был проведен детальный анализ практически всех наиболее репрезентативных для исследования повествовательных произведений, то есть таких, в которых есть нееединичный АМК. Была очерчена парадигма использования разных форм АМК в повествовательных текстах, что и обусловило объем работы[1]. Были сделаны следующие выводы, дополняющие теорию АК, и составляющие теорию АМК:

1. АМК может быть метатекстовым, то есть принадлежать более высокому иерархическому уровню, чем комментируемое, и метаязыковым, содержать язык более высокого порядка, чем комментируемый текст.

2. АМК в плане субъектной атрибуции и в плане метафикциональной функции высказывания частично интерпретативен, поэтому есть область феноменов, обозначаемая этим понятием, которая задействует дополнительные механизмы и вскрывает дополнительные отношения в уровнях произведения. Мы выделили три таких отношения:

– Резонерства субъекта комментария и имплицитного автора: когда АМК полностью соответствует считываемой при интерпретации стратегии художественного произведения.

– Авторизации имплицитным автором некоего субъекта: когда не-авторский или не-метафикциональный комментарий считываются как авторский и метафикциональный.

– Объективации имплицитным автором эксплицитного автора или персонажа-автора: когда АМК противоречит ценностям произведения.

[1] Так, А. Ханзен-Леве в работе «Русский символизм» пишет: «парадигматизация повествовательного текста б е з (кон-)текстуального анализа (или же с его значительно суженной версией) свершенно немыслима, поскольку нарративные произведения, в отличие от произведений собственно искусства слова (то есть неповествовательных поэтических текстов), организованы в основном с и н т а г м а т и ч е с к и и соотносятся с моделями действительности (или моделями правдоподобия)…» (*Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Гум. агентство «Академический проект», 1999. С. 12).

3. АМК одновременно часть художественной стратегии, часть композиции произведения, и вербализация художественного самосознания – часть определенной системы дисциплин и форм знаний. Поэтому он втройне исторически изменчив. Он изменяется вместе со сменой субпарадигм литературного процесса, с повышением пластичности прозаических жанров, с развитием общества и общественного знания.

4. Мотивировки АМК изменяются от субпарадигмы к субпарадигме литературного процесса в плане художественной стратегии, но ими всегда являются комическое, а также сюжеты письма и чтения.

5. Есть прогрессивные в ходе литературного процесса изменения АМК в художественном повествовательном произведении:

– Он становится разнообразнее тематически и формально по причине романизации прозаических жанров.

– Появляется все больше конструктивных и концептуальных возможностей нормализовать его: авторское вторжение или метаязыковое присутствие становится законом художественной действительности.

– Метаязык АМК становится все более аутентичным литературному произведению, вплоть до автолитературоведческого.

– Метаязык АМК имеет все большую познавательную ценность.

6. Есть константные и независящие от хода литературного процесса особенности АМК

– Связанная с природой комментария динамика структурного распределения комментария. Она всегда бывает двух видов: возрастающей или убывающей.

– Онтологический статус положений, вербализуемых в МК. Понятия составляющие их всегда имеют более несомненную референцию и поле значений, чем предметы диегетического мира, однако эти понятия всегда, за счет вхождения в целостность произведения, самопротиворечивы.

7. АМК активно взаимодействует с фактуальностью диегетического мира, влияя на нее, также он образует ситуацию высказывания, которой присуще собственная

фактуальность. Историческая динамика соотношения фактуальности ситуации высказывания и фактуальности диегетического мира – константная.

Перспективы исследования предполагают развертывание намеченных в диссертации проблем. Так, значимым представляется: 1) дальнейшее изучение истории понятия АК в отечественной и зарубежной науке о литературе; 2) изучение комплекса АК и АМК на более широком материале с привлечением компьютерного корпусного анализа; 3) изучение АМК по предложенной в исследовании модели с привлечением не только повествовательной, но и других видов художественной прозы, а также других родов литературы, поэзии и драмы; 4) прояснение взаимодействие поля значений АМК со смыслом художественного произведения; 5) создание типологии авторских экстрадиегетических пространств, которые образуются посредством АМК; 6) изучение АМК и АК в периодике, цикле (прозаическом и поэтическом) и других ансамблевых единствах.

Список литературы

I. Источники

1. *Аверкиев Д. В.* Лавры и тернии // Повести из современного быта Д. В. Аверкиева : в 3 т. Т. 2 : Новая барышня. История трех неверных мужей. Лавры и тернии. Ученый сон. / Д. В. Аверкиев — СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1898. — С. 147–247.
2. *Белинков А. В*. Россия и Черт: Роман. Рассказы. Пьеса. Допросы / А. В. Белинков. — СПб.: Журнал «Звезда», 2000. — 285 с.
3. *Белинский В. Г.* Петербург и Москва / В. Г. Белинский // Физиология Петербурга — М.: Наука, 1991. — С. 14–38.
4. *Белый А.* Петербург / А. Белый. — М.: Наука, 1981. — 701 с.
5. *Бестужев-Марлинский, А. А.* Собрание сочинений в 2 т. Т. 1 : Повести. Рассказы. — М.: Художественная литература, 1981. — 492 с.
6. *Бестужев-Марлинский А. А.* Собрание сочинений в 2 т. Т. 2 : Повести. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Статьи. Письма. — М.: Художественная литература, 1981. — 593 с.
7. *Битов А. Г.* Пушкинский дом // Империя в четырех измерениях : в 4 кн. Кн. 2 / А. Г. Битов. — Кн. 2. — М.: АСТ, 2013.
8. *Богданов А. А.* Красная звезда / А. А. Богданов. — СПб.: Т-во Художественной печати, 1908. — 456 с.
9. *Брюсов В. Я.* Огненный ангел / В. Я. Брюсов. — СПб.: СЗКЭО, 2023. — 265 с.
10. *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. / В. Я. Брюсов. — М.: Художественная литература, 1975.
11. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. М. А. Булгаков. — М.: Художественная литература, 1989. — 605 с.
12. *Вагинов К. К.* Козлиная песнь // Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада / К. К. Вагинов. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 19–207.
13. *Вельтман А. Ф.* Странник / А. Ф. Вельтман. — М.: Наука, 1978. — 405 с.

14. *Вольтер.* Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести / Вольтер. — М.: Художественная литература, 1971. — 504 с.

15. *Галковский Д. Е.* Бесконечный тупик [Электронный ресурс] / Д. Е. Галковский. — Режим доступа: https://archive.org/details/galkovsky-bt. — Дата доступа: 01.05.2025.

16. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем : в 7 т. Т. 7, кн. 1 / Н. В. Гоголь. — М.: Наука, 2012. — 528 с.

17. *Гончаров И. А.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма / И. А. Гончаров. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. — 607 с.

18. *Гончаров И. А*. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 7 : Обрыв. Роман в пяти частях / И. А. Гончаров. — СПб.: Наука, 2004. — 481 с.

19. *Данилевский М. Z.* Дом листьев / M. Z. Данилевский. — Екатеринбург : Гонзо, 2016. — 387 с.

20. *Достоевский Ф. М.* Повести и рассказы 1844–1846 / Ф. М. Достоевский. — СПб: Наука, 2013. — 502 с.

21. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. Наброски и планы 1864–1866 / Ф. М. Достоевский. — СПб.: Наука, 2016. — С. 111–201.

22. Каверин, В. А. Хроника города Лейпцига за 18.. год // Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 : Рассказы и повести / В. А. Каверин. — Москва, 1980. — С. 37–63.

23. *Каменев Г. П.* Софья / Г. П. Каменев // Русская сентиментальная повесть / сост. П. А. Орлов. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. — С. 176–186.

24. *Кантемир А. Д.* Квинта Горация Флакка : Десять писем первой книги. Переведены с латинских стихов на русские и примечаниями изъяснены / А. Д. Кантемир. — СПб.: При Имп. Акад. наук, 1744. — 81 с.

25. *Комаров М.* Ванька Каин / М. Комаров // Ванька Каин. Милорд Георг / М. Комаров. — М.: Науч.-изд. центр «Ладомир», 2019. — С. 7–147.

26. *Крылов И. А.* Каиб / И. А. Крылов // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / И. А. Крылов. — Москва : Правда, 1984. — С. 368–397.

27. *Леонов Л. М. Вор* // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 3 / Л. М. Леонов. — Москва : Художественная литература, 1982. — С. 55–80.

28. *Львов П. Ю.* Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки / П. Ю. Львов. — СПб.: В Имп. тип., 1789. — 110 с.

29. *Мельгунов И. А.* Кто же он? / И. А. Мельгунов // Русская романтическая новелла / сост. А. Немзер. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 77–109.

30. *Набоков В. В.* Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе / В. В. Набоков. — СПб.: Симпозиум, 2002. — 506 с.

31. *Новиков Н. И.* Живописец. 1772 г. Ч. 1 / Н. И. Новиков // Сатирические журналы Н. И. Новикова — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — С. 281–375.

32. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи / В. Ф. Одоевский. — Ленинград : Наука, 1975. — 359 с.

33. *Писемский А. Ф.* Взбаламученное море : роман в шести частях : в 3 т. Т. 2. / А. Ф. Писемский. — М.: В Унив. тип., 1863. — 350 с.

34. *Писемский А. Ф.* Взбаламученное море : роман в шести частях : в 3 т. Т. 3 / А. Ф. Писемский. — Т. 3 : Ч. 5–6. — Москва : В Унив. тип., 1863. — 386 с.

35. *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка / А. Погорельский. — М.: ГИХЛ, 1960. — 389 с.

36. *Полевой Н. А.* Живописец // Избранные произведения и письма / Н. А. Полевой. — Ленинград : Художественная литература, 1986. — С. 164–277.

37. *Попов Е. А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов» [Электронный ресурс] / Е. А. Попов // Знамя. — 1998. — № 6. — Режим доступа: https://magazines.gorky.media/znamia/1998/6/podlinnaya-istoriya-zelenyh-muzykantov.html. — Дата доступа: 01.05.2025.

38. *Попов Е. А.* Подлинная история «Зеленых музыкантов» / Е. А. Попов. — М.: Вагриус, 2003. — 209 с.

39. *Попов М.* Старинные диковинки, или Приключения славенских князей / М. Попов. — СПб.: Вольная тип. Вейтбрехта и Шнора, 1778. — 2-е изд.

40. *Пришвин М. М.* Журавлиная родина / М. М. Пришвин. — М.: Моск. т-во писателей, 1933. — 187 с.

41. *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву / А. Н. Радищев // Сочинения / А. Н. Радищев. — М.: Художественная литература, 1988. — С. 27-192.
42. *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Собрание сочинений : в 20 т. Т. 8. / М. Е. Салтыков-Щедрин. — М.: Художественная литература, 1969. — С. 265–437.
43. *Сумароков А. П.* Чудовищи : комедия / А. П. Сумароков.— Москва : В Унив. тип., у Н. Новикова, 1786. — 4-е изд.
44. *Сушков М. В.* Российский Вертер / М. В. Сушков // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма — Москва, 1990. — С. 110–131.
45. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений : в 90 т. Т. 12–14. / Л. Н. Толстой ; под общ. ред. В. Г. Черткова. — М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1940.
46. *Херасков М. М.* Золотой прут. Восточная повесть: переведена с арабского языка / М. М. Херасков. — Москва : Унив. тип., у Н. Новикова, 1782. — 190 с.
47. *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях / Н. Г. Чернышевский. — Ленинград : Наука, 1975. — 489 с.
48. *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки / М. Д. Чулков // Пересмешник / М. Д. Чулков. — М.: Советская Россия, 1987. — С. 5–260.
49. *Шкловский В. Б.* Zoo, или Письма не о любви / В. Б. Шкловский // Жили-были / В. Б. Шкловский. — М.: Советский писатель, 1966. — С. 165–257.
50. *Эмин Ф. А.* Непостоянная фортуна, или Приключения Мирамонда / Ф. А. Эмин. — М.: Унив. тип., Тип. Н. Новикова, 1781. — 124 с.
51. *Galland A.* Les mille et une nuits: contes arabes / A. Galland. — Paris : Chez Le Normant, 1806. — 452 p.

II. Научная и критическая литература

52. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской культурной традиции / С. С. Аверинцев. — М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. — 448 с.

53. *Аверинцев С. С.* Филология / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 7 / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1972. — Стб. 973–979.

54. Автокритика // Словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1 : А–П / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова. — Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — С. 10-11.

55. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. — М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. — 288 с.

56. *Антипов Г. Л.* Философская рефлексия и природа идеального / Г. Л. Антипов // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования / отв. ред. И. С. Нарский. — Новосибирск : Наука, 1987. — С. 20–27.

57. *Анцыферова О. Ю.* Литературная саморефлексия в творчестве Генри Джеймса / О. Ю. Анцыферова. — Иваново : Иванов. гос. ун-т, 2004. — 397 с.

58. *Арасс Д.* Художественный мир Просвещения / Д. Арасс // Мир Просвещения. Исторический словарь / под ред. В. Ферроне, Д. Рош — М.: Памятники ист. мысли, 2003. — С. 194–202.

59. *Арнаудов М.* Психология литературного творчества / М. Арнаудов. — М.: Прогресс, 1970. — 405 с.

60. *Багрий А. В.* Русская литература XIX-го – первой четверти XX-го вв. / А. В. Багрий. — Баку : Изд-во Вост. фак. АГУ, 1926. — 606 с.

61. *Бакеева Е. В.* Онтологическая концепция истины в контексте постнеклассической научной рациональности / Е. В. Бакеева // Вестник ВятГУ. — 2012. — № 1. — С. 11–18.

62. *Барт Р.* Критика и истина / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — С. 131–133.
63. *Барт Р.* Драма, поэзия, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост. и ред. Г. К. Косикова. — М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. — С. 312–336.
64. *Баршт К. А.* О направлениях и пределах комментирования художественного текста / К. А. Баршт // Вопросы литературы. — 2009. — № 5. — С. 280–303.
65. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. — М.: Языки славян. культуры, 2003. — С. 69–265.
66. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2. / М. М. Бахтин. — М.: Рус. словари, 2000. — С. 5–176.
67. *Бахтин М. М*. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 / М. М. Бахтин. — М.: Языки славян. культуры, 2002. — С. 371–440.
68. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3 : Теория романа (1930–1961). / М. М. Бахтин. — М.: Языки славян. культур, 2012. — С. 9–121.
69. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4(2) / М. М. Бахтин. — М.: Языки славян. культур, 2010. — С. 7–517.
70. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 447–484.
71. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр. — М.: Изд-во гуманит. лит., 1998. — 313 с.
72. *Безрукова Н. А.* Смыслообразующая функция автометапаратекста в концертном наследии Владимира Высоцкого / Н. А. Безрукова // Слово. Вып. 4 : сб. науч. тр. студентов и аспирантов. — Тверь, 2006. — Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=377 — Дата доступа: 01.05.2025.

73. *Белинский В. Г.* Педант. Литературный тип / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 6. / В. Г. Белинский. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — С. 68–76.

74. *Бенвенист Э.* Человек в языке // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М.: Прогресс, 1974. — С. 259–331.

75. *Берков П. Н.* Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения / П. Н. Берков // Историко-филологические исследования : сб. ст. / отв. ред. М. Б. Кравченко. — М.: Наука, 1967. — С. 230-236.

76. Библиографические записки. — Т. 1, № 1–24. — М.: Тип. С. Селивановского, 1858.

77. Благой Д. Д. Литературный процесс и его закономерности / Д. Д. Благой // От Кантемира до наших дней : в 2 т. Т. 1. / Д. Д. Благой. —— М.: Художественная литература, 1972. — С. 9–25.

78. *Благой Д. Д.* Три века: из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. / Д. Д. Благой. — М.: Советская литература, 1933. — 306 с.

79. *Богомолов Н. А*. Монологи о комментарии / Н. А. Богомолов // Текст и комментарий : Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. В. Н. Топоров ; Науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М.: Наука, 2006. — С. 71–78.

80. *Бодрийяр Ж.* Симулякр и симуляции / Ж. Бодрийяр. — М.: Изд. дом «ПОСТУМ», 2015. — 240 с.

81. *Бонецкая Н. К.* Образ автора как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст. 1985 / отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1986. — С. 241–272.

82. *Бонецкая Н. К*. От «философии поступка» к герменевтике / Н. К. Бонецкая // Автор и герой в эстетическом событии / М. М. Бахтин ; сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. — СПб.: Алетейя, 2022. — С. 37–42.

83. *Борисов В. Н.* Рефлексия в науке: гносеологическая природа, форма, функции / В. Н. Борисов // Проблемы рефлексии в научном познании / отв. ред. Н. И. Сидоренко. — Куйбышев : Куйбыш. гос. ун-т, 1983. — С. 7–13.

84. *Бочкарева Н. С.* Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века) : монография / Н. С. Бочкарева, И. В. Суслова. — Пермь : Перм. гос. ун-т, 2010. — 534 с.

85. *Брагинская Н. В*. Комментарий как механизм инновации / Н. В. Брагинская // Текст и комментарий : Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. В. Н. Топоров ; Науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М.: Наука, 2006. — С. 133–144.

86. *Брагинская Н. В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только / Н. В. Брагинская // Мировое древо = Arbor mundi. — 2007. — № 14. — С. 9–62.

87. *Векслер И.* Дым / И. Векслер // И. С. Тургенев (к пятидесятилетию со дня смерти) : 1883–1933 : сборник статей /под ред. А. Гвоздарева. — Ленинград : Гос. изд-во художественной лит., 1934. — С. 207–236.

88. *Виноградов В. В.* Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи / В. В. Виноградов. — М.: Высш. школа, 1971. — С. 105–212.

89. *Винокур Г. О.* Критика поэтического текста / Г. О. Винокур. — М.: ГАХН, 1927. — 286 с.

90. *Виппер Ю. Б.* Вступительные замечания / Ю. Б. Виппер // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 1. / гл. ред. Г. П. Бердников. — М.: Наука, 1983. — С. 5–12.

91. *Володина Н. В.* Предисловие как жанр автокомментария в творчестве И. С. Тургенева / Н. В. Володина // Научный диалог. — 2021. — № 2. — С. 163–174.

92. *Воробьева А. Ю*. Некоторые особенности жанра метапрозы / А. Ю. Воробьева // Мир науки, культуры, образования. — 2019. — № 4 (77). — С. 381–383.

93. *Гартман Н*. Эстетика / Н. Гартман. — Киев : Ника-Центр, 2004. — 582 с.

94. *Гаспаров М. Л.* Как писать историю литературы / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 142–146.

95. *Гачев Г. А.* Развитие образного сознания в литературе / Г. А. Гачев // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 186–312.

96. *Гейзенберг В*. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг. — М.: Наука, 1989. — 604 с.

97. *Гельвеций К. А.* Истинный смысл системы природы / К. А. Гельвеций. — М.: Новая Москва, 1923. — 387 с.

98. *Гинзбург Л. Я*. Литература в поисках реальности / Л. Я. Гинзбург. — Ленинград : Советский писатель, 1987. — 303 с.

99. *Гофман В.* Место Пильняка / В. Гофман // Борис Пильняк: статьи и материалы / ред. Б. В. Казанского, Ю. Н. Тынянова. — Ленинград : Academia, 1928. — С. 5–35.

100. *Гриненко Г. В*. Знак / Г. В. Гриненко // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2 : Е–М / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Стёпин. — М.: Мысль, 2010. — С. 48–50.

101. *Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин. — М.: Наследие, 1998. — 416 с.

102. *Гудков Л.* «Эпическое» литературоведение / Л. Гудков, Б. Дубин // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 67–79.

103. *Гулыга А. В*. Философское наследие Шеллинга / А. В. Гулыга // Сочинения : в 2 т. Т. 1. / Ф. В. Й. Шеллинг. — М.: Мысль, 1987. — С. 3–39.

104. *Гусев В. Е.* Мифологическая школа / В. Е. Гусев // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 4 : Лакшин–Мураново. / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — Стб. 874–876.

105. *Дарвин М. Н.* Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст / М. Н. Дарвин. — М.: РГГУ, 2018. — 288 с.

106. *Даренский В. Ю*. Диалогическая структура художественной рефлексии / В. Ю. Даренский // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. — 2014. — № 1. — С. 14–18.

107. *Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. — Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.
108. *Дейкун И. Д.* Авторское примечание в литературной периодике первой трети XIX века как эталон материала исследования / И. Д. Дейкун // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2025. — Т. 18, вып. 3. — С. 879–886.
109. *Дейкун И. Д.* Проблема авторского комментария в современном отечественном литературоведении / И. Д. Дейкун // Новый филологический вестник. — 2024. — № 4 (71). — С. 78–87.
110. *Дейкун И. Д.* Рождение «авторского комментария». История понятия с появления словоформы до критической рецепции (1921–1935) / И. Д. Дейкун // Филология: научные исследования. — 2025. — № 1. — С. 70–79.
111. *Денисенко М. Б.* Динамика численности населения Москвы за 140 лет / М. Б. Денисенко, А. В. Степанова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 6. Экономика. — 2013. — № 3. — С. 88–96.
112. *Долгов К. М.* Феноменология литературы Р. Ингардена / К. М. Долгов // Контекст 1972. Литературно-критические исследования / под ред. А. С. Мясникова, П. В. Палиевский, Я. Е. Эльсберг. — М.: Наука, 1973. — С. 218–248.
113. *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: перспективы изучения / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2013. — № 14. — С. 7–36.
114. *Дюфо Г.* Периодизация / Г. Дюфо, Э. Мазюрель, Н. Оффенштадт ; пер. с фр. Л. А. Пименовой // Словарь историка / под ред. Н. Оффенштадта ; при участии Г. Дюфо и Э. Мазюреля. — М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2011. — С. 124–126.
115. *Евгеньев-Максимов В. Е.* И. А. Гончаров: жизнь, личность, творчество / В. Е. Евгеньев-Максимов. — М.: Гос. изд-во, 1925. — 405 с.
116. *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка / Л. Ельмслев. — М.: КомКнига, 2006. — 248 с.
117. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Фигуры : в 2 т. Т. 1 / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 60–274.

118. *Зенкин С. Н.* Комментарий и его двойник / С. Н. Зенкин // Работы о теории: Статьи / С. Н. Зенкин. — М.: Новое лит. обозрение, 2012. — С. 233–242.
119. *Зенкин С. Н.* Проблема литературности / С. Н. Зенкин // Теория литературы. Проблемы и результаты — Москва : Новое лит. обозрение, 2018. — С. 217.
120. *Зенкин С. Н*. Теория литературы. Проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. — Москва : Новое лит. обозрение, 2018. — 665 с.
121. *Жеребин А. И*. О Самсоне Бройтмане и его «исторической поэтике» / А. И. Жеребин, О. А. Павлова // Revue des études slaves. — 2007. — Т. 78. — С. 489–492.
122. *Жинкин Н. И.* Проблема эстетических форм / Н. И. Жинкин // Художественная форма. Сборник статей / под ред. Г. А. Цирeса. — М.: ГАХН, 1927. — С. 7–50.
123. *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана : монография / В. Б. Зусева-Озкан. — Москва : Intrada, 2014. — 456 с.
124. *Иванников Е. Б.* Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву / Е. Б. Иванников // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2017. — № 1 (55). — С. 337–347.
125. *Иванов Вяч. Вс*. Глоссовый клин как способ металингвистического комментирования в клинописных культурах / Вяч. Вс. Иванов // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. В. Н. Топоров ; Науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М.: Наука, 2006. — С. 209–220.
126. *Иванов Вяч. Вс*. Текст и комментарий, или Автокомментарий к тексту анкеты / Вяч. Вс. Иванов // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. В. Н. Топоров ; Науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М.: Наука, 2006. — С. 16–33.
127. *Иванов-Разумник Р. В.* Вершины: Александр Блок. Андрей Белый / Р. В. Иванов-Разумник. — Петроград : Колос, 1923. — 304 с.
128. *Ингарден Р.* Эстетическое переживание и эстетический предмет / Р. Ингарден // Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М.: Изд-во иностр. лит., 1962. — С. 114–155.

129. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории : учеб. пособие / ред. и сост. И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. — М.: РГГУ, 1998. — 460 с.

130. *Исупов К. Г.* Вненаходимость комментатора / К. Г. Исупов // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — Режим доступа: https://voplit.ru/2022/02/04/vnenahodimost-kommentatora/ — Дата доступа: 01.05.2025.

131. *Кант И.* О способности воображения. Подготовительные материалы к «Критике чистого разума» / И. Кант // Воображение в свете философских рефлексий / сост. С. Л. Катречко. — М.: Фонд «ЦГИ», 2015. — С. 93–117.

132. *Касавин И. Т.* Эпистемология добродетелей: к сорокалетию поворота в аналитической философии / И. Т. Касавин // Эпистемология и философия науки. — 2019. — Т. 56 (№ 3). — С. 6–19.

133. *Касаткина Т. А.* Комментарий в целом культуры / Т. А. Касаткина // Комментарий: теория и практика / отв. ред. Т. А. Касаткина — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — С. 19–31.

134. *Катречко С. Л.* Как возможно творческое воображение / С. Л. Катречко // Воображение в свете философских рефлексий / сост. С. Л. Катречко. — М.: Фонд «ЦГИ», 2015. — С. 11–27.

135. *Калашникова О. Л.* «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века : монография / О. Л. Калашникова. — Днепропетровск : Новая идеология, 2013. — 344 с.

136. *Карамзин Н. М.* История государства Российского : в 12 т. Т. 1 / Н. М. Карамзин. — Т. 1. — М.: Наука, 1989. — 502 с.

137. *Келдыш В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.

138. *Коган П. С.* Литература великого десятилетия / П. С. Коган. — Москва ; Ленинград : Моск. рабочий, 1927. — 388 с.

139. *Койре А.* Очерки истории философской мысли / А. Койре. — М.: Прогресс, 1985. — 560 с.

140. Комментарий: теория и практика / под ред. Т.А. Касаткиной. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 782 с.

141. *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В. И. Чулкова. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. — С. 59–67.

142. *Корман Б. О.* Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского / Б. О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы / предисл. и сост. В. И. Чулкова. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. — С. 149–160.

143. *Кузьмина Н. А.* Поэтика авторских комментариев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра / Н. А. Кузьмина // Вестник ОмГУ. — 2009. — № 3. — С. 170–180.

144. *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье : в 2 т. Т. 1 / Э. Р. Курциус ; пер., коммент. Д. С. Колчигина ; под ред. Ф. Б. Успенского. — М.: Изд. Дом ЯСК, 2021. — 2-е изд.

145. Латинско-русский словарь [рукопись]. — Первая половина XVIII века. — Шифр хранения: ОР Ф.173.1 №343.

146. *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн. — СПб.: Акад. проект, 2001. — 368 с.

147. *Левина-Паркер М.* Мастер серийного самосочинения Андрей Белый / М. Левина-Паркер. — СПб.: Нестор-История, 2018. — 405 с.

148. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанров : науч. изд. / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2010. — 900 с.

149. *Липовецкий М. Н.* Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) / М. Н. Липовецкий // Вопросы литературы. — 1994. — Вып. 3. — С. 72–95.

150. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова. — Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — 610 с.

151. *Лозинская Е. В.* 2017.02.11. Автор и повествователь: трансдисциплинарные выступления в нарратологической дискуссии / Е. В. Лозинская // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. — 2017. — № 2. — С. 70–77.

152. *Ломоносов М. В*. Краткое руководство к красноречию // Полное собрание сочинений : в 11 т. Т. 7 : Труды по филологии 1739–1758 гг. / М. В. Ломоносов. — — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1952. — С. 89–379.

153. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — С. 203–216.

154. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. — Ленинград : Просвещение, 1983. — 606 с.

155. *Лотман Ю. М.* Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — С. 58–76.

156. *Луков Вл. А.* Академик Д. С. Лихачев и его концепция теоретической истории литературы : монография / Вл. А. Луков. — М.: Гуманит. ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2011. — 116 с.

157. *Луков Вл. А*. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. — М.: Изд. центр «Академия», 2008. — 512 с. — 5-е изд., стер

158. *Магомедова Д. М.* Комментируя Блока / Д. М. Магомедова. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. — 230 с.

159. *Малкина В. Я*. Жанр баллады в творчестве А. Галича (постановка проблемы) / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. — 2008. — Т. 7, № 2. — С. 104–108.

160. *Мароши В. В.* Автометакомментарий и метатекст в творчестве М. М. Зощенко / В. В. Мароши // Текст – комментарий – интерпретация : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Т.И. Печерская. — Новосибирск : ГОУ ВПО «Новосиб. гос. пед. ун-т», 2008. — С. 78–92.

161. *Махов А. Е.* Воображение / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 141–145.

162. *Махов А. Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков / А. Е. Махов. — Тула : Аквариус, 2017. — 305 с.

163. *Мейясу К.* Дилемма призрака / К. Мейясу // Философско-литературный журнал «Логос». — 2013. — № 2 (92). — С. 70–80.

164. *Михайлов А. И.* Основы информатики / А. И. Михайлов, А. И. Черный, Р. С. Гиляревский. — Москва : Наука, 1968. — 500 с.

165. *Муравьева Л. Е.* О трансфере нарратологических понятий: mise en abyme в русской адаптации / Л. Е. Муравьева // Narratorium. — 2019. — Вып. 12. — Режим доступа: https://narratorium.ru/2019/03/29/344/ — Дата доступа: 01.05.2025.

166. *Мыльников В С.* Авторский комментарий и его художественная функция в произведениях русских писателей XVIII-XX веков : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. . — Волгоград : ВолГУ, 1995. — 20 с.

167. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2 : Е–М. / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Стёпин. — М.: Мысль, 2010. — 440 с.

168. *Носов Н. А.* Виртуальная реальность / Н. А. Носов // Вопросы философии. — 1999. — № 10. — Режим доступа: https://asu105.narod.ru/study/philosophy/theme_13.html — Дата доступа: 01.05.2025.

169. *Нусинов И. М.* В чем объективный критерий художественности / И. М. Нусинов // Литература и марксизм. — 1931. — № 1. — С. 10–38.

170. *Огурцов А. П.* Альтернативные модели анализа сознания: рефлексия и понимание / А. П. Огурцов // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования / отв. ред. И. С. Ладенко. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1987. — С. 13–20.

171. *Орлов Вл.* Примечания / Вл. Орлов // Сочинения в одном томе: Стихотворения. Поэмы. Театр. Статьи и речи. Письма / А. А. Блок. — Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1946. — С. 606–680.

172. *Орлицкий Ю. Б.* Стихи и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — Москва : РГГУ, 2002. — 400 с.

173. *Осовский О. О.* Явление метапрозы в контексте литературоведческих исканий последних десятилетий / О. О. Осовский // Филология и культура. — 2010. — № 20. — С. 174–177.

174. *Перфильева Н. П.* Метатекст в аспекте текстовых категорий : монография / Н. П. Перфильева. — Новосибирск : Изд. НГПУ, 2006. — 285 с.

175. *Петров В. М.* Рефлексия в истории художественной культуры / В. М. Петров // Исследование проблем психологии творчества — М.: Наука, 1983. — С. 313–326.

176. *Пильщиков И. А.* / И. А. Пильщиков // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / отв. ред. В. Н. Топоров ; Науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М.: Наука, 2006. — С. 267–337.

177. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. — М.: Просвещение, 1971. — 320 с.

178. *Порус В. Н.* Аналогия // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 1. / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Стёпин. — М.: Мысль, 2010. — С. 103-105.

179. *Рак В. Д.* Две повести Матвея Комарова, «жителя города Москвы» / В. Д. Рак // Ванька Каин. Милорд Георг / М. Комаров. — М.: Науч.-изд. центр «Ладомир», 2019. — С. 349–369.

180. *Рейсер С. А.* Основы текстологии / С. А. Рейсер. — Ленинград : Просвещение, 1978. — 176 с.

181. *Рейтблат А. И.* Комментарий в эпоху Интернета (Методологические аспекты) / А. И. Рейтблат // Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы / А. И. Рейтблат. — М.: Новое лит. обозрение, 2014. — С. 166–176.

182. *Ромодановская Е. К.* Об изменениях жанровой системы при переходе от древнерусских традиций к литературе нового времени / Е. К. Ромодановская // XVIII век. Сборник 21. — СПб.: Наука, 1999. — С. 14–21.

183. Русская метапоэтика. Учебный словарь / под ред. К. Э. Штайн — Ставрополь : Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 2006. — 602 с.

184. *Садовский В. Н.* Метаязык / В. Н. Садовский // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2 : Е–М / Ин-т философии РАН ; гл. ред. В. С. Стёпин. — — М.: Мысль, 2010. — С. 550–551.

185. *Сазонова Л. И.* Авторский комментарий в пространстве произведения / Л. И. Сазонова // Комментарий: теория и практика / отв. ред. Т.А. Касаткина — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — С. 257–288.

186. *Салупере С. О* метаязыке Юрия Лотмана: проблемы, контекст, источники / С. Салупере. — Тарту: University of Tartu Press, 2017. — 210 с.

187. *Селиверстов В. В.* Проблема статуса несуществующих вещей в майнонгианской философской традиции : дис. … канд. филос. наук : 09.00.01 / В. В. Селиверстов. — Москва, 2019. — 305 с.

188. *Скафтымов А. П.* О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева / А. П. Скафтымов // Статьи о русской литературе / А. П. Скафтымов. — Саратов : Сарат. кн. изд-во, 1958. — С. 77–104.

189. *Слотердайк П.* Критика цинического разума / П. Слотердайк. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. — 305 с.

190. Словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1 : А–П. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова. — Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — 560 с.

191. *Смоленский Н. И.* Теория и методология истории : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н. И. Смоленский. — М.: Изд. центр «Академия», 2008. — 272 с. — 2-е изд., стер.

192. *Созина Е. К.* Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика / Е. К. Созина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 306 с.

193. *Сокрута (Моисеева) Е. Ю.* Роль комментариев нарратора в организации художественного целого романа Марка Z. Данилевского «Дом листьев» / Е. Ю. Сокрута (Моисеева) // Комментарий: теория и практика / отв. ред. Т. А. Касаткина. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — С. 288–303.

194. *Степин В. С.* Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция / В. С. Степин. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 744 с.

195. *Тамарченко Н. Д.* Роман / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 215–216.

196. *Тарский А.* Понятие истины в языках дедуктивных наук / А. Тарский // Философия и логика Львовско-Варшавской школы. — Москва : РОССПЭН, 1999. — С. 19–177.

197. Творчество Достоевского. 1821–1881–1921 : сб. ст. и материалов / ред. Л. П. Гроссман. — Одесса : Всеукр. гос. изд-во, 1921. — 350 с.

198. Тезаурус исторической нарратологии / под ред. В. И. Тюпы. — М.: Эдитус, 2022. — 316 с.

199. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — М.: Изд. центр «Академия», 2004. — 512 с.

200. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 1 : А–Кюрины / под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: ОГИЗ, 1935. — С. 1422–1423.

201. *Томашевский Б. В.* Писатель и книга / Б. В. Томашевский. — М.: Прибой, 1928. — 230 с.

202. *Топоров В. Л.* К вопросу о циклах в истории русской литературы / В. Л. Топоров // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы науч. конф. — Таллин, 1985. — С. 4–10.

203. *Тредиаковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском / В. К. Тредиаковский // Избранные произведения / В. К. Тредиаковский. — Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. — С. 425–453.

204. *Тренева М. Г.* Философское обоснование гипертекста / М. Г. Тренева // Magister Dixit. — 2011. — № 3. — С. 71–75.

205. *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — С. 52–78.

206. *Тюнькин К. И.* Комментарий / К. И. Тюнькин // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 3 : Иаков–Лакснесс / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — Стб. 691–693.

207. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. — М.: Изд. центр «Академия», 2009. — 336 с.

208. *Тюпа В. И.* Бифуркация культуры уединенного сознания / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой международной конференции (Москва, 5–7 марта 2003) / отв. ред. В. И. Тюпа. — М. : Изд-во РГГУ, 2003. — С. 8–19.

209. *Тюпа В. И.* Два крыла художественного письма / В. И. Тюпа // Studia Litterarum. — 2023. — № 1. — С. 10–45.

210. *Тюпа В. И.* Деталь / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 54.

211. *Тюпа В. И.* Дискурс/жанр / В. И. Тюпа. — М.: Intrada, 2013. — 211 с.

212. *Тюпа В. И.* Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. — М.: Языки славян. культуры, 2010. — 320 с.

213. *Тюпа В. И.* Модусы художественности / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 127–128.

214. *Тюпа В. И.* Теория литературы : учебник / В. И. Тюпа. — М.: РГГУ, 2023. — 269 с.

215. *Файер В. В*. Рождение филологии : «Илиада» в Александрийской библиотеке / В. В. Файер. — М.: Рус. Фонд Содействия Образованию и Науке, 2013. — 232 с.

216. *Фаустов А. А.* К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина / А. А. Фаустов // Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). — Воронеж, 1986. — Режим доступа: http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm — Дата доступа: 01.05.2025.

217. *Фененко Н. А.* Художественный реаликон: к проблеме определения и интерпретации понятия / Н. А. Фененко // Этнопсихолингвистика. — 2020. — № 3. — С. 95–105.

218. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М.: Лабиринт, 1997. — 458 с.

219. *Фуко М.* Что такое автор? / М. Фуко // Воля к истине / М. Фуко. — М.: Магистериум : Касталь, 1996. — С. 7–47.

220. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне : Двенадцать лекций / Ю. Хабермас. — М.: Изд-во «Весь мир», 2008. — 416 с.

221. *Хализев В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. — Москва : Изд. центр «Академия», 2013. — 400 с.

222. *Халтрин-Халтурина Е. В.* От романтических «Вспышек воображения» к модернистским «Эпифаниям»: преемственная связь / Е. В. Халтрин-Халтурина // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2011. — № 7 (69). — С. 27–36.

223. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве. — СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1999. — 408 с.

224. *Чемодурова З. М.* Рефлексивная авторская игра в метапрозе / З. М. Чемодурова // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. — 2013. — № 2. — С. 160–171.

225. *Чернышевский, Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности / Н. Г. Чернышевский. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. — 106 с.

226. *Чудаков А. П.* Предметный мир / А. П. Чудаков // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 796–798.

227. *Чумаков Ю. Н.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» / Ю. Н. Чумаков // Пушкин и его современники / Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — Т. 134. — Псков, 1970. — С. 20–33.

228. *Шамурин Е. И.* Словарь книговедческих терминов для библиотекарей, библиографов, работников печати и книжной торговли / Е. И. Шамурин. — М.: Советская Россия, 1958. — 500 с.

229. *Шеллинг Ф.* Философия искусства / Ф. Шеллинг. — М.: Мысль, 1999. — 396 с.

230. Шеллин, Ф. Философские письма о догматизме и критицизме // Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Ф. Шеллинг. — М.: Мысль, 1987. — С. 39–89.

231. *Шиян А. А.* Рефлексия как основа феноменологической методологии Э. Гуссерля / А. А. Шиян // Трансцендентальный журнал. — 2023. — Т. 4, вып. 1–2. — Режим доступа: https://ras.jes.su/transcendental/s271326680025762-8-1 — Дата доступа: 01.05.2025.

232. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Б. Шкловский. — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.

233. *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа / В. Б. Шкловский. — Петроград : Изд-во «ОПОЯЗ» : Тип. З. Соколинского, 1921. — 38 с.

234. *Шматов М. А.* Сыскная деятельность – источник становления и развития теории оперативно-разыскной деятельности / М. А. Шматов, В. М. Шматов // Вестник Волгоградской академии МВД России. — 2016. — № 4 (39). — С. 130–133.

235. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славян. культуры, 2003. — 408 с.

236. *Шумский С. А.* Воспитание машин. Новая история разума / С. А. Шумский. — М.: Альпина нон-фикшн, 2021. — 174 с.

237. *Эльконин Б. Д.* Об одном из путей психологического изучения рефлексии / Б. Д. Эльконин // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования / отв. ред. И. С. Нарский. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1987. — С. 49–54.

238. *Эпштейн М.* Постмодернизм в России. Литература и теория / М. Эпштейн. — М.: Изд. Р. Элинина, 2000. — 510 с.

239. *Эфрос А. М.* Рисунки поэта: Пушкин / А. М. Эфрос. — Москва, 1933. — 90 с.

240. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм : «за» и «против» / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. — М.: Прогресс, 1975. — С. 193–231.

241. *Яновский Н. М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий: разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины : в 3 ч. Ч. 2. / Н. М. Яновский. — СПб.: При Имп. Акад. наук, 1804. — 230 с.

242. *Alber J.* Introduction / J. Alber, M. Fludernik // Postclassical Narratology. Approaches and Analysis / ed. by J. Alber, M. Fludernik. — Columbus : The Ohio State University, 2010. — P. 1–35.

243. *Boehm B. A.* A Rhetoric of Metafiction : dissertation / B. A. Boehm. — Columbus : The Ohio State University, 1987. — 245 p.

244. *Booth W.* The Rhetoric of Fiction / W. Booth. — Chicago ; London : University of Chicago Press, 1983. — 552 p. — 2nd ed.

245. *Christensen I.* The Meaning of Metafiction / I. Christensen. — Bergen ; Oslo ; Tromsø : Universitetsforlaget, 1981. — 176 p.

246. *Currie M.* Introduction / M. Currie // Metafiction / ed. and introd. by M. Currie. — London ; New York : Routledge, 2013. — P. 1–21.

247. *Dällenbach L.* The Mirror in the Text / L. Dällenbach ; transl. by J. Whiteley, E. Hughes. — Chicago : Chicago University Press, 1989. — 272 p.

248. *Dawson P.* From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel / P. Dawson // Studies in the Novel. — 2016. — Vol. 48, no. 2. — Pp. 145–167.

249. *Deutsch H.* Making up Stories / H. Deutsch // Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-Existence / ed. by A. Everett, T. Hofweber. — Stanford, CA : CSLI Publications, 2000. — P. 149–183.

250. Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : en 17 t. T. 3 : Ch–Cons. — Paris : Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1953. — 904 p.

251. *Fludernik M.* Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction / M. Fludernik // Poetica. — 2003. — Vol. 35, no. 1–2. — P. 5–39.

252. *Fořt B*. Narrator's Commentary in Czech Literature (1300–1900) / B. Fořt, J. Koten // Handbook of Diachronic Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid. — Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2023. — P. 55–71.

253. *Foucault M*. Arrière-Fable / M. Foucault // Dits et Écrits. 1954–1988 : en 4 l. L. I . / M. Foucault. — Paris : Éditions Gallimard, 1994. — P. 506–513.

254. *Fraistat N*. Introduction / N. Fraistat, J. Flanders // The Cambridge Companion to Textual Scholarship / ed. by N. Fraistat, J. Flanders. — Cambridge ; New York ; Melbourne ; Madrid ; Cape Town ; Singapore ; São Paulo : Cambridge University Press, 2013. — P. 4–16.

255. *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox / L. Hutcheon. — Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press, 1980. — 168 p.

256. *Gass W*. Philosophy and the Form of Fiction / W. Gass // Fiction and the Figures of Life / W. Gass. — New York : Alfred A. Knopf, 1970. — P. 3–26.

257. *Genette G.* Frontières du récit / G. Genette // Communications. — 1966. — No. 8 : Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. — P. 152–163.

258. *Genette G.* Métalepse. De la figure à la fiction / G. Genette. — Paris : Éditions du Seuil, 2004. — 144 p.

259. *Genette G.* Palimpsests. Literature in the Second Degree / G. Genette. — Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. — 490 p.

260. *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation / G. Genette. — Oakleigh : Cambridge University Press, 1997. — 456 p.

261. *Genette G.* The Architext. An Introduction / G. Genette. — Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1992. — 104 p.

262. *Prince G. A* Dictionary of Narratology / G. Prince. — Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2003. — 140 p.

263. *Harris Z.* Discourse Analysis / Z. Harris // Language. — 1952. — Vol. 28, no. 1. — P. 1–30.

264. *Herman D.* Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology / D. Herman // PMLA. — 1997. — Vol. 112, no. 5. — Pp. 1046–1059.
265. *Iser W.* The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology / W. Iser. — Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1993. — 352 p.
266. *Lejeune Ph.* Le pacte autobiographique / Ph. Lejeune. — Paris : Seuil, 1975. — 384 p.
267. *Lepaudier L.* Introduction / L. Lepaudier // Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses / L. Lepaudier. — Nouvelle édition [en ligne]. — Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003. — Access: https://books.openedition.org/pur/29653 — Date of access: 01.05.25.
268. *McHale B.* Postmodernist Fiction. — London; New York, 2004. — 279 p.
269. *Metzler Lexikon.* Literatur- und Kulturtheorie / hrsg. von A. Nünning. — Stuttgart ; Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2008. — 760 p.
270. *Mora E.* Stendhal et les problèmes du roman. Stendhal et les problèmes de la personnalité / E. Mora // Revue des Deux Mondes (1829–1971). — 1960. — P. 158–162.
271. *Neumann B.* Metanarration and Metafiction / B. Neumann, A. Nünning // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2009. — P. 204–212.
272. *Nünning A.* On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary / A. Nünning // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology / ed. by J. Pier. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2005. — Pp. 11–57.
273. *Phelan J.* Rhetoric/Ethics / J. Phelan // The Cambridge Companion to Narrative / ed. by D. Herman. — Cambridge ; New York ; Melbourne ; Madrid ; Cape Town ; Singapore ; São Paulo : Cambridge University Press, 2007. — P. 203–217.
274. *Scholes R.* Fabulation and Metafiction / R. Scholes. — Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1979. — 184 p.

275. *Schönert J.* Author / J. Schönert // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2009. — P. 1–14.

276. *Todorov Tz.* Les catégories du récit littéraire / Tz. Todorov // Communications. — 1966. — No. 8. — P. 125–151.

277. *Walton K. L.* Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts / K. L. Walton. — Cambridge ; London : Harvard University Press, 1990. — 464 p.

278. *Waugh P.* Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. — London ; New York : Routledge, 2001. — 192 p.

279. *Wolf W.* Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen / W. Wolf. — Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1993. — 496 p.

Приложение

I. Таблицы к 1 главе

1. Таблица видов АК с парадигмой субъектых атрибуций в художественном тексте:

Комментарий/ Автор	Конкретный	нарратор	Фиктивный субъект с авторскими функциями
Примечания	Примечания конкретного автора	Невозможен	Фиктивный субъект примечаний (напр. фиктивный издатель)
Пассаж текста	Невозможен	Дискурс нарратора	Эксплицитный автор (нарратор-автор)
Комментарий	Комментарий как исследование конкретного автора, вынесенное в в примечание	Комментарий как пассаж текста в постпозиции к комментируемому.	Фиктивный автор комментария в примечании или в пассаже

2. Таблица форм метафикционального комментария (МК) в дискурсах разного масштаба

Вид комментария / дискурс	В монотекстовом дискурсе	В композиции	В интертекстуальном дискурсе
Не специфицирован. Преимущественно пассаж в	Эксплицитное проявление метафикциональной стратегии	Пассаж о метафикциональности	Метаязык, позволяющий говорить о фикциональности

тексте.			

3. Формы авторского метафикционального комментария (АМК)

Вид комментарий / дискурс	В монотекстовом дискурсе	В композиции	В интертекстуальном дискурсе
РАНЬШЕ: только МК: Не специфицирован. Преимущественно пассаж в тексте.	Эксплицитное проявление метафикциональной стратегии	Пассаж о метафикциональности	Метаязык, позволяющий говорить о фикциональности
ТЕПЕРЬ: АМК как АК	Комплекс внутритекстовых пассажей и примечаний (в целом) (**2 параграф 2 главы**).	Пассаж в постпозиции (**2 параграф 2 главы**)	Специальный метаязык в строгой и нестрогой методической установке (**2 параграф 4 главы**)
ТЕПЕРЬ: АМК в привязке к категории автора	Связь с глобальным осознанием авторства и творчества в конкретный период (**2 глава 1 параграф**)	Связь с категорией автора, с проявлением его свойств (**3 глава**)	Граница между полем комментария и диегетическим миром. Взаимодействие метаязыка и диегезиса (**1 параграф 4 главы**)

II. Сводная таблица результатов диахронического изучения АМК

Таблица ко 2 главе к параграфу 1

Уровень исследования:	В монотекстовом дискурсе (2 глава)	
Субпарадигма/период:	Субпарадигмальные мотивировки	Художественные модусы
Классицизм	1.Дидактическая (Золотой прут) 2.Фабуляция сказочная (Старинные диковинки) . 3.Фабуляция реальной жизни (Ванька Каин)	Сатира, комедия: 1.Дидактическая сатира (Каиб). 2. Комичность в реалистической фабуляция (Пересмешник)
Предромантизм	Нет собственных.	Господствуют некомические модусы (Путешествие из Петербурга в Москву)
Романтизм	Конфликт: 1. героя-творца при параллелизме героя и автора (Живописец). 2. материала и оформляющего его творца при перволичном нарраторе (Странник). 3. Литературной формы и автора (Русские ночи)	Ирония: Ироническое снятие конфликтов 1,2,3.
Постромантизм	I. Несобственные мотивировки: 1.классицизма: идеологический дидактизм (Что делать?) II.Собственные мотивировки: Сюжет о писательстве + описание творческого акта + сатира (Лавры и тернии)	1.Мотивировки классицизма: сатира + дидактика (Мертвые души). 2.Мотивировки романтизма: иронический перволичный нарратор (Записки из подполья)

Символизм	Нет собственных мотивировок	Господствуют не комические модусы (Петербург)
Постсимволизм	Фикционализация: 1.автора как биографического субъекта (Zoo, или письма не о любви) 2. произведение о произведении (Журавлиная родина) 3. Автора как персонаж (Вор). 4.Гипертрофия условности диегетического мира (Козлиная песнь, Хроника города Лейпцига…)	Не существенны
Постмодернизм	1.Указание на истину в вымысле (Пушкинский дом) 2. Онтологизация формы текста (гипертекст, варианты текстов) (Бесконечный тупик).	Не существенны (даже ирония).

Таблица к 3 главе

Уровень исследования:	В композиции произведения (3 глава)	
Субпарадигма/период:	Степень делегированного субъекту авторства: резонерство, объективация, авторизация	Степерь авторской власти в АМК (автореферентности)
Классицизм	1.Прото-авторизация (делегирование авторства) (Золотой прут) 2.Резонерский автор в комической фабуляции (Пересмешник)	1.Сильно автореферентный при объективации. 2. Слабо автореферентный при резонерстве.
Предромантизм	Автор преимущественно резонер. Прото-объективированный автор (АК персонажа) (Путешествие	Сильно автореферентный АМК

	из Петербурга в Москву)	
Романтизм	1.Автор-резонер (Странник). 2.Открытие авторизации (персонаж субъект МК и резонер) (Русские ночи, Двойник)	Сильно автореферентный АМК
Постромантизм	1.Автор-резонер (Что делать?). 2.Открытие авторизации издателя (внетекстового экстрадиегетического субъекта). (История одного города)	Открытие экстрадиегетического авторского мира (Что делать? Мертвые души) Комментарий автореферентен только в нем.
Символизм	автор-резонер (только) (Петербург)	В высшей степени автореферентен: открытие возможности логического смешения уровней произведения
Постсимволизм	1.Автор-резонер (Черновик чувств). 2.Открытие объективированного автора АМК (Вор)	В высшей степени автореферентен
Постмодернизм	1.Автор-резонер (Пушкинский дом) 2. Объективированный автор (Пушкинский дом). 3. Авторизованный персонаж (Бесконечный тупик)	Понижение автореферентности АМК

Таблица к 4 главе к параграфу 1

Субпарадигма/период:	Пространство АМК в вымысле

Классицизм	Неинтегрировано: Алогическое вторжение, онтологический металепсис ("риторическое чудо") (Золотой прут, Пересмешник)	Эпистолярное пространство (пространство письменного стола и листка бумаги) (Письма Эрнеста и Доравры)	Внетекстовые примечания (пространство полей: исторические примечания) (Ванька Каин)		
Предромантизм		Не ключевое для АМК		**Романтический модус АМК:** АМК в ментальной пространстве автора (Российский Вертер, Путешествие из Петербурга в Москву).	
Романтизм		Не ключевое для АМК		АМК в отражении авторского сознания в двойнике (Двойник; Кто же он?)	АМК в экстрадиегетическом пространстве диалога (Русские ночи)

Постромантизм		Эпистолярное пространство (письменного стола и листка бумаги) (Бедные люди)	Пространство полей (исторические примечания) (История одного города)	АМК как диагноз романтического сознания перед лицом действительности (Записки из подполья)	АМК в пространстве автора (Что делать?)
Символизм			Научный комментарий в символистской прозе (Алтарь победы, Огненный ангел)	АМК в ментальном пространстве автора,которое есть диегетический мир (Петербург)	
Постсимволизм				АМК в ментальном пространстве автора,которое есть диегетический мир,в котором есть автор-персонаж (двойник) (Вор)	Рамочное пространство АМК входит в диегетический мир (театр) (Козлиная песнь)

Постмодернизм			Пространство полей (мемуарные маргиналии, переписывание) (Подлинная история Зеленых Музыкантов, Пушкинский дом)	АМК объективный закон литературы и данного произведения (автолитературоведение) (Пушкинский дом, Бесконечный тупик)	АМК как рама произведения (Пушкинский дом)

Таблица к 4 главе к параграфу 2

Уровень исследования:	Метаязык АМК и дисциплина			
Субпарадигма/период:	Строгая метаязыковая установка	Нестрогая метаязыковая методическая установка		
Классицизм	1.Историческое примечание (Ванька Каин) 2.Пиитическое примечание (мифологическое) (Непостоянная фортуна)	Обращение к языку галантной историии (Золотой прут)	Критика вкуса в АМК (Каиб)	

Предромантизм				Начало философского АМК (механистический материализм) (Путешествие из Петербурга в Москву)
Романтизм				Шелленгианство (Русские ночи)
Постромантизм	Историческое примечание (История одного города)		Литературно-критические концепции в АМК (Записки из подполья, Что делать?)	
Символизм	Филологическое примечание (Огненный ангел)			Историософские ,мистико-философские метаязыки (Петербург)

Постсимволизм			1.Автолитературоведение (Zoo, или Письма не о любви) 2.Автокритика (Журавлиная родина)	
Постмодернизм	Автобиографическое (историческое, лично-историческое примечание) (Подлинная история Зеленых музыкантов; Пушкинский дом, Бесконечный тупик)		Авторское концептуальное литературоведение (Пушкинский дом, Бесконечный тупик)	Широкое вторжение философских метаязыков (Пушкинский дом, Бесконечный тупик)

Таблица видов комплексов АК к 2 параграфу 2 главы

АК.Параметры:	Адаптационный	Концепционный	Адаптационный-> концепционный	Концепционный- >адаптационный
Внетекстовый	**А-1.** Фактографическое примечание	**В-1.** АМК в примечании	**А-2.** Фактографическое примечание, приводящее факт концептуально. **А-3.** Трансформация: адаптационны	**В-2.** АМК в примечании, объясняющий концепцию текста (адаптирующий) **В-4**: трансформация маловероятна

			й становится по ходу текста концепционным	
Внутритекстовый	**Б-1.** Фактографическая парантеза	**Г-1**. АМК в отступлении нарратора	**Б-2.** Концептуальная фактографическая парантеза	**Г-2.** Например, АМК в экспозиции
Внутритекстовый -> внетекстовый :в отдельном фрагменте (глава, графически выделенный и абзац)		**В-3.** АМК в отдельном фрагменте текста		
Внетекстовый -> внутритекста		**В-3-1**.АМК/АК к вставному тексту		

Таблица диахроническая ко 2 параграфу 2 главы

Уровень исследования:	Структура комплекса АК (с АМК) (2 глава 2 параграф)
Субпарадигма/период:	

Классицизм	Прото-А1 (Ванька Каин); А-2 (Похождение Мирамонда); Прото-В-2-1 (Золотой прут); Г-1 (Каиб);
Предромантизм	Появление В-3-1 (Путешествие из Петербурга в Москву)
Романтизм	Разработка А-1 (Замок Нейгаузен); Появление В-3 (Русские ночи); появление В-2-1 (Двойник,или Вечера в Малороссии)
Постромантизм	Появление А-3 (Война и Мир); развитие В-3 (Что делать?)
Символизм	А-3 (Алтарь победы); расцвет Г-1 (Петербург)
Постсимволизм	Б-1 (Красная звезда); появление Б-2 (Белая гвардия); В-3-1 (Дар); В-3 (Zoo)
Постмодернизм	Появление произвезедний со всеми вариантами (Пушкинский дом); только из внетекстовых: А-1; А-2; А-3; В-1.