

Жиличева Галина Александровна

**ФУНКЦИИ СНОСОК В НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ К. ВАГИНОВА**

В статье рассматриваются функции авторских сносок в романах К. Вагинова. Сноски понимаются не только как элемент паратекста, но и как смыслообразующий фактор нарративной поэтики. В соответствии с методологией Ж. Женетта анализируются способы введения в примечания "авторских вторжений", то есть прямых вмешательств фиктивного автора в рассказываемую историю. Устанавливаются связи сносок с метасюжетом, прослеживается трансформация семантики сносок от романа к роману, связанная с постепенным отдалением имплицитного автора от повествуемого мира.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/20.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/20.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38): в 2-х ч. Ч. I. С. 75-80. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/8-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

более яркие и полные образы, а также отринуть театральные рамки и условности, тем самым расширив пространство художественного произведения. Кроме того, для читателя это означает большее погружение в атмосферу произведения и возникновение эффекта присутствия.

Драматургия Коляды ориентирована на читателя, это ее характерная особенность. Именно читателю достается лучшее место из всех возможных для наблюдателя.

Использование ремарок в несвойственной им роли сближает драму с прозой, поскольку эти фрагменты текста перестают быть просто комментариями или предписаниями – они становятся полноценными элементами повествования с характерными для прозы особенностями (то же внимание к деталям). Поскольку наррация соединяет в себе и акт наррации, и ситуацию, в которую этот акт вписывается [Там же, с. 87], мы можем с полной уверенностью утверждать, что в пьесах Коляды ремарка из внесюжетного элемента превращается в сюжетный, точнее – в событие рассказывания.

#### Список литературы

1. Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 560 с.
2. Кино. Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. 838 с.
3. Коляда Н. В. Дураков по росту строят [Электронный ресурс]. URL: [http://kolyada.ur.ru/durakov\\_po\\_rostu/](http://kolyada.ur.ru/durakov_po_rostu/) (дата обращения: 22.05.2014).
4. Коляда Н. В. Манекен [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/maneken/> (дата обращения: 22.05.2014).
5. Коляда Н. В. Полонез Огинского [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/polonez/> (дата обращения: 22.05.2014).
6. Коляда Н. В. Провинциалки // Коляда Н. В. Коробочка. Пьесы. Екатеринбург: журнал «Урал», 2009. С. 195-234.
7. Коляда Н. В. Рогатка // Коляда Н. В. Баба Шанель и другие пьесы. Асбест, 2012. С. 229-276.
8. Коляда Н. В. Черепаха Маня // Коляда Н. В. «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. С. 114-136.
9. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
10. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

#### CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES IN THE PLAYS BY N. KOLYADA

Zharskii Yakov Sergeevich  
Kuban State University  
zharsky89@bk.ru

The article considers such peculiarity of N. Kolyada's dramaturgy as the usage of various techniques of cinematograph. An important consequence of this is the origin of the effect of reality which promotes reader's deeper submersion into the atmosphere of a literary work. The author concludes that N. Kolyada's dramaturgy is oriented to the reader and the dramaturgic text itself approaches the prose, consequently, a remark becomes an event of narration.

*Key words and phrases:* Nikolay Kolyada; cinema; drama for reading; remarks; close-up; editing; event of narration.

УДК 821.161.1

#### Филологические науки

*В статье рассматриваются функции авторских сносок в романах К. Вагинова. Сноски понимаются не только как элемент паратекста, но и как смыслообразующий фактор нарративной поэтики. В соответствии с методологией Ж. Женетта анализируются способы введения в примечания «авторских вторжений», то есть прямых вмешательств фиктивного автора в рассказываемую историю. Устанавливаются связи сносок с метасюжетом, прослеживается трансформация семантики сносок от романа к роману, связанная с постепенным отдалением имплицитного автора от повествуемого мира.*

*Ключевые слова и фразы:* авторские сноски; паратекст; нарратив; нарративная стратегия; Женетт; Вагинов.

Жиличева Галина Александровна, к. филол. н.  
Новосибирский государственный педагогический университет  
gali-zhilich@yandex.ru

#### ФУНКЦИИ СНОСОК В НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ К. ВАГИНОВА ©

Ж. Женетт, рассуждая о разновидностях авторских сносок в европейской литературе, разделяет «документальные» сноски, комментирующие реалии и детали текста от лица биографического автора, и «фикциональные» сноски, содержащие точку зрения «подставного» автора – повествователя [11]. Поэтому фикциональная сноска оказывается не элементом паратекста, а способом расширения семантики произведения. По выражению Женетта, сноска является «местом и посредником для –авторских вторжений» («It is a place

and a medium, then, for –author's intrusions”)), то есть вмешательств в историю фиктивного автора, обращающегося к воображаемым читателям [Ibidem, p. 340].

Сноски в романах К. Вагинова интересны тем, что выполняют повествовательные функции: они не только содержат обращения к читателю, но и комментируют события сюжета. Более того, они актуализируют сквозной метасюжет цикла романов: от текста к тексту эксплицитный повествователь (свидетель жизни своих героев) становится все более имплицитным, постепенно перемещается из повествуемого мира в сферу дискурса, превращается из участника событий в нарративную инстанцию.

Так, в первом романе писателя «Козлиная песнь» (1926-1929 гг.) помимо аукториального повествователя фигурирует герой-рассказчик, называемый Автором. Он пишет роман о своих знакомых и сообщает о происходящем в первом лице. Напротив, в последнем романе Вагинова «Гарпагониана» (1932-1933 гг.) упоминание об авторе появляется только в сноске. Такое «вытеснение», «бегство» творца из созданного мира объяснимо изменением реальности – Петербург поэтов и философов первого романа превращается в город безумных коллекционеров-старьевщиков (собирающих волосы и ногти) последнего романа.

О. Шиндина высказала интересную гипотезу о том, что в творчестве К. Вагинова соотношение хронотопов автора и персонажа меняется в связи с определенной закономерностью: «В прозе Вагинова проявляется одно из основополагающих качеств метапрозы – выдвигание образа автора и, соответственно, хронотопа образа автора по отношению к другим хронотопам текста <...> в повестях «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема» он *выдвигается* на первый план; в романе «Козлиная песнь» в сопоставлении с иными пространственно-временными моделями текста он занимает *равноправное* положение; в романе «Труды и дни Свистонова» «реальный» хронотоп образа автора (литератора Свистонова) *поглощается* «романным» хронотопом, внутри которого действуют герои его романа; в «Бамбочаде» и «Гарпагониане» хронотоп автора / повествователя занимает *периферийное* положение в художественном мире» [9, с. 14].

Подобная смысловая «деградация» имеет вполне определенный философский подтекст. Д. Шукуров рассуждает, например, о «герметическом универсуме» Вагинова, который обуславливает фигуры ложных демиургов и их профанного творчества [10, с. 115].

Рассмотрим, как сюжет исчезновения из иллюзорного мира маркируется с помощью паратекстуальных компонентов.

В романе «Козлиная песнь» сносок нет, «авторские вторжения» (10 фрагментов романа написаны от первого лица) входят в основной текст. Некоторые медитации нарратора помещаются в особые главы и разделы, называемые «Междусловия», «Интермедии».

Главным элементом паратекста являются предисловия, но и они не задают позицию «внеаходимости» автора (термин М. М. Бахтина) по отношению к своему произведению. Даже названия этих предисловий («Предисловие, произнесенное появляющимся на пороге книги автором» и «Предисловие, произнесенное появившимся посередине книги автором») указывают на главный принцип нарратива – исчезновение «эпической» дистанции, превращение автора в призрака-прологиста, помещенного на сцену воображаемого театра. В первой редакции роман содержал послесловие, в котором книга сравнивалась с балаганным представлением: «Но пора опустить занавес. Кончилось представление <...> И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается. – Смотри, Митька, какие уроды, – говорит зритель <...> Автор машет рукой, – типографщики начинают набирать книгу» [4, с. 467].

М. Липовецкий пишет о провокационности романов Вагинова, которые изображают «трагедию гибели культуры» и «комедию гибели творчества» [6, с. 167]. Чередование «он-повествования» и «я-повествования», неопределенность в том, кому (эксплицитному или имплицитному нарратору) принадлежит авторство истории, являются способами создания провокационной коммуникации. Повествующее «я» выступает в роли «метаавтора», относящегося к роли писателя как к одной из своих «масок», существующих в том же ряду, что и «маски» героев-двойников. Более того, в роман включены произведения (стихотворения, заметки, письма) персонажей романа, и, таким образом, «авторство» становится основной функцией личности.

В первой главе романа дается медитация нарратора, эмблематизирующая тождество повествовательных инстанций: «Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется, напротив, может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы дотронуться до Филострата <...> и кто разберет, кто кому пригрелся – Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату» [4, с. 19]. Отражение автора в герое, героя в авторе и читателе (Тептелкин – профессиональный читатель, филолог), стирание границы между эйдосом и профанной реальностью (Тептелкин равен Филострату) акцентируют замкнутость, катастрофичность эстетической коммуникации. Неслучайно исследователи Вагинова предполагают, что его первые романы являются пародией на теорию авторского завершения кругозора героя М. М. Бахтина [7].

В произведениях Вагинова герои и повествователи воспринимают литературу как загробный мир. Поэтому письмо и чтение связаны со смертью. Еще в ранней поэме писателя – так называемой «поэме о Филострате» (1925 г.), – один из персонажей «повесился над Данта песнью пятой» [5, с. 75]. В романе «Козлиная песнь» Неизвестный поэт застрелился после прочтения своего неудавшегося стихотворения. В романе «Труды и дни Свистонова» (1928-1929 гг.) писатель Свистонов целиком перешел в свое произведение.

Замкнутость автокоммуникативного творчества соответствует идее культуры-кладбища (о теме смерти в творчестве писателя см. подробнее в работах О. Бурениной [3, с. 249-262]). Однако нивелирование различий между героями-симулякрами и повествователем имеет и положительную семантику, позволяя воспринимать мнение нарратора как «ненадежное», подчеркивающее только одну из интерпретационных возможностей.

В романе «Труды и дни Свистонова» дистанция между нарратором и героями существенно увеличивается: здесь уже нет внутритекстовых фрагментов «я-повествования» («интермедий», «междусловий»). При этом повествователь наращивает дистанцию по отношению к изображаемому пропорционально тому, как главный герой все больше совмещает свою жизнь и свой текст.

Т. Никольская отмечает: «Вагинов остался не вполне удовлетворенным вышедшей книгой и продолжал работу над романом» [4, с. 534]. Характерно, что в переработанном варианте появляются дополнения в виде шести сносок. Тем самым, на наш взгляд, Вагинов находит композиционно-графическое выражение идее разграничения миров автора и героя.

Можно предположить, что писатель, добавляя сноски в текст на этапе редактирования, не только акцентирует какую-то отдельную деталь, но и имеет в виду структуру всего произведения в целом. Главным структурным элементом прозы Вагинова является система металеписов (термин Ж. Женетта), поэтому сноски становятся и местом разделения, и местом встречи повествовательных инстанций.

Отстранение нарратора от реальности «ловца душ» Свистонова очевидно, но определенное сходство между автором, повествователем и протагонистом сохраняется. С одной стороны, голос автора «потусторонен», а сноска указывает на смысловую и формальную границы между историей и дискурсом. С другой стороны, сноски принадлежат кругозору нарратора, написаны в его речевой манере.

«Фикциональность» сносок усиливает тот факт, что они подчеркнута нарративны, то есть в них описываются события сюжета. Например, в третьем примечании романа читаем: «Свистонов знал, что не все его герои окажутся Граммонами, что совсем не придут они в восторг от своего отражения, как пришел в восторг брат маршала, увидев себя выведенным в «Принужденном браке» Мольера, но все же он не предполагал, что это так страшно отзовется на Куку» [Там же, с. 196]. Эти фразы легко могли бы войти в основной текст в качестве одного из резюме нарратора. Однако их местоположение внизу страницы, за пределами текста имеет принципиальное значение.

Закономерно, что редакторская интенция, вызвавшая к жизни эти сноски, отражается и в сюжете – сноски помещаются именно в те главы, которые описывают редакторскую работу Свистонова над романом. И наоборот, нарративная стратегия протагониста отражается во внешней конструкции повествования – любая рефлексия автора над творчеством героя, данная в сносках, оборачивается авторефлексией.

Первое примечание к роману появляется в третьей главе («Куку и Кукуреку»), повествующей о преобразении человека в литературного персонажа. Сноска относится к фразе, информирующей о том, что во время публичной читки романа Свистоновым слушатели легко узнали прообразы его персонажей, и по городу «...понеслась сплетня: Кукуреку ни кто иной, как Куку!» [Там же, с. 192]. В самой сноске читаем: «Так посягнул Свистонов на то, что можно назвать интимное в человеке, публично выставил Куку голым, да еще изобразил его в такой обстановке, которая косвенно могла Куку деклассировать. Между тем Свистонов давно уже забыл о своем разговоре с глухонемой, вызванном минутным раздражением» [Там же].

Бунт персонажа против создателя является темой для авторефлексии, отражением ссоры Вагинова с Л. В. Пумпянским из-за романа «Козлиная песнь». В то же время, сноска демонстрирует негативное отношение к «переводу» людей в литературу. Более того, повествователь отмечает подоплеку «охоты» за героями, упоминая, что Свистонов забыл о своем разговоре с глухонемой из предыдущей главы. Именно в этом разговоре Свистонов сравнивал себя с Вергилием, ведущим своих героев в ад. Таким образом, сноска делает явной «геральдическую конструкцию» романа, намекая на то, что за охотником за душами (как себя называет герой) следит другой охотник, который помнит все высказывания Свистонова, фиксирует их в своем тексте.

Заметим, что отношения «персонаж – автор» становятся темой для четырех из шести сносок романа, оставшиеся две посвящены интерпретациям стиля Свистонова. Например, вторая сноска в третьей главе выглядит так: «Свистонов писал в прошедшем времени, иногда в давно прошедшем. Как будто им описываемое давно кончилось <...> Не подозревая, он описывал современность историческим методом, необычайно оскорбительным для современников» [Там же, с. 194].

Сноска относится к следующему пассажию: «Работалось хорошо, дышалось свободно. Свистонов любил цветы, и фиалки стояли на столе в большом граненом стакане» [Там же]. Налицо двойственность информации: в тексте дана реакция героя (работалось хорошо), в примечании – реакция читателя (писал оскорбительно). Кроме того, указывается, что Свистонов не осознает свой «исторический метод» – его рефлексировать только нарратор.

Связь цветов (фиалок) и творческой радости часто декларировалась в поэзии символистов. Например, в стихотворении И. Анненского фиалка, книга и туман составляют единый образ инобытия: «Я жалею, что даром поблёлка / Позабытая в книге фиалка, / Мне тумана, покрывшего стёкла / И слезами разнятого, жалко» [1, с. 172]. В поэме А. Блока «Ночная Фиалка» цветок служит не только символом трансцендентного, но и становится обозначением «катализатора» воображения, творческого «сна»:

Но Ночная Фиалка цветет,  
И лиловый цветок ее светел <...>  
Так заветная прядка прядет  
Сон живой и мгновенный,  
Что нечаянно Радость придет  
И пребудет она совершенной.

И Ночная Фиалка цветет [2, с. 444].

В литературе постсимволизма сомнению подвергается сама возможность трансцендентного измерения, поэтому в дискурсе Вагинова фиалка из символа превращается в иконический, «материальный» знак, знак героя, осознающего себя как хозяина ада, кладбища, директора кунсткамеры.

Интересно, что связь фиалки со смертью будет рефлексироваться в стихотворении из сборника Вагинова «Звукоподобия» (1930 г.):

Нет, не расстался я с тобою.  
Ты по-прежнему ликуешь  
Сияньем ненаглядных глаз.  
Но не прохладная фиалка,  
Не розы, точно ветерок,  
Ты восстаешь в долине жаркой.  
И пламя лижет твой венок.  
И все, что ты в себе хранила  
И, как зеницу, берегла,  
Как уголь черный и невзрачный  
Ты будущему отдала [5, с. 97]...

Пушкинский «уголь, пылающий огнем» – ступень к пророческому дару «глаголом жечь сердца людей» – в стихотворении Вагинова становится углем «черным и невзрачным», являющимся конечным результатом жизни. Превращение адресата стихотворения (возлюбленной, музы, феникса) в уголь и дым корреспондирует с процессом умирания «черного слова» из стихотворения «Черно бесконечное утро» («И слово горит и темнеет / На площади перед окном»). Символистская «прохладная фиалка» при этом оказывается маркером другой посмертной возможности – гармоничного воскресения-возвращения. Но лирический герой отказывается и от этой возможности, подчеркивая необходимость полного сгорания внутреннего мира.

М. Липовецкий приходит к выводу, что романы Вагинова становятся манифестацией разрушения трансцендентальности, «...воплощают трагическое по своей природе осознание невозможности выхода за пределы катастрофической истории в область высшей (творческой) гармонии, в область вечности, которая творится культурой» [6, с. 222]. Поэтому любовь к цветам в романе «Труды и дни Свистонова» – атрибут гробовщика.

Ж. Женетт писал, что авторские сноски – «это либо обходной путь, либо мгновенная развилка в тексте» («The original note is a local detour or a momentary fork in the text») [11, p. 328]. В случае Вагинова сноски оказываются маргиналиями не только в техническом, но и в символическом смысле – как единственное исключение из центростремительной тенденции текста. Коллекционер Свистонов создает свой роман из коллажа газетных вырезок, выписок из чужих книг, а коллекционер-нарратор включает в свое повествование тексты персонажей. Все вставки в романе выделяются графически, то есть служат ловушкой для взгляда читателя, застревающего в визуальном фрагменте-артефакте. Это, вероятно, может быть объяснено актуализацией в повествовании черт киноромана (о кинопоэтике «Трудов и дней...» см. работу И. П. Смирнова [8, с. 351]) и общими тенденциями визуализации прозы модернизма (о приемах романа-монтажа в творчестве Вагинова см. работы О. В. Шиндиной [9]).

Когда читатель перемещает взгляд к сноскам, он получает вторую версию смысла, позволяющую акцентировать проблему входа и выхода из текста-лабиринта (одна из героинь романа видит сон о лабиринте), стремящегося все вобрать в себя.

Женетт отмечал: «...отказывая себе в сноске, автор также отказывает себе и в возможном втором уровне дискурса» («...in denying himself the note, the author thereby denies himself the possibility of a second level of discourse») [11, p. 328]. Заметим, что сноски в «Трудах и днях Свистонова» как раз и организуют второй план, то есть меняют ракурс повествования: нарратор теряет нейтральную позицию, допускает оценочные высказывания. Кроме того, появляются маркеры диалогизированных монологов, обращенных к читателю: «не следует умалять», «как будто», «как ни странно на первый взгляд». Получается, что, сталкиваясь с примечаниями, читатель тоже должен поменять позицию – от пассивного восприятия информации к необходимости ее рефлексии.

Так, четвертое примечание содержит своеобразную полемику повествователя и героя: нарратор называет героя убийцей, Свистонов оправдывает себя (его мысль оформляется как прямая речь, помещается в кавычки, сигнализирующие о расхождении позиций). «Совершив духовное убийство, Свистонов был спокоен. Это произошло согласно определенным законам, – думал он. – Куку был ненастоящий человек <...> Поступок мой неэтичен, но <...> у меня не было выхода. Это было все же невольное убийство» [4, с. 197].

Стратегия провокации предполагает получение читателем противоречивой информации. Сноски усиливают диссонанс, поскольку они риторически амбивалентны – содержат и разоблачение, и оправдание Свистонова.

Примечание к четвертой главе, посвященной встрече героя с «советским Калиостро» Психачевым, подводит своеобразный итог творческой деятельности героя: «Собственно, не следует умалять труды и дни Свистонова. Его жизнь состояла не только в подслушивании разговоров, охоте за людьми, но и <...> в известном духовном соучастии в их жизни. Кроме того, как ни странно на первый взгляд, Свистонов верил в магическую глубину слова» [Там же, с. 201]. Оправдывая Свистонова, повествователь привлекает внимание к тому, что герой нуждается в этом. При этом, нарратор, призывая «не умалять труды и дни Свистонова», как бы цитирует название романа, то есть оправдывает себя.

Сноски дают возможность автору высказаться как читателю. Характерно, что примечания к последней главе «Приведение рукописи в порядок» тематизируют реакцию на законченный роман. Так, сноска к фразе «Роман был окончен» описывает впечатление от романа Свистонова: «Сначала шли сады <...> Затем – то здесь, то там стали возникать фамилии; они сходились, пожимали друг другу руки, играли в шахматы или в карты, исчезали и опять появлялись. Уже под фамилиями начинали появляться фигуры. И, наконец, под каждой фамилией встал человек. И все было пронизано сладостным, унывым, увлекающим ритмом, как будто автор кого-то увлекал за собой» [Там же, с. 232].

В тексте романа присутствуют лишь несколько фрагментов романа Свистонова, и только данная сноска интерпретирует текст героя как нечто целостное, состоявшееся. Таким образом, нарратор как бы продолжает окончанный героем роман. Интересно, что и здесь содержатся намеки на поэтику Вагинова: название двадцатой главы романа «Козлиная песнь» – «Появление фигуры», а в сноске о романе Свистонова читаем: «начинали появляться фигуры»; в «Козлиной песни» упоминалась идея чистого ритма, противостоящего пошлому миру – в данной сноске появляется словосочетание «увлекающий ритм».

Характерно, что вместо фамилии Свистонов здесь в первый и последний раз по отношению к герою употребляется слово «автор». Это особенно заметно на фоне следующей сноски, где Свистонов снова будет назван Свистоновым. В основном тексте главы используется тот же прием. Так, после фразы об окончании романа читаем: «Автору больше не хотелось притрагиваться к нему. Но произведение его преследовало. Свистонову начинало казаться, что он находится в своем романе» [Там же]. Сноска оказывается «зеркалом» основного текста, отражающим противоположный маршрут смысла: в главе Свистонову кажется, что он переходит в роман, в сноске говорится, что автор увлекает кого-то за собой.

В последней сноске к двенадцатой главе Свистонов думает о Куку, вспоминая строки: «Ты можешь найти страну для себя другую, / Но душу другую себе найти не можешь» [Там же]. Эти строки оказываются пророческими, поскольку душа в результате написания романа опустошается и у Свистонова.

Свистонов совсем не похож на идеального автора – Филострата из «Козлиной песни». Поэтому нарратор в девятой главе упоминает реакцию на Свистонова со стороны героя предыдущего романа, Неизвестного поэта, обнаруживающего сущность свистоновского творчества: «На взгляд поэта, Свистонов обладал некоторой долей мифистоподобности <...> презрительным и брезгливым отношением к миру, которое ни в какой степени не присуще художнику. Но на то он и поэт, чтобы выражаться слогом высоким <...> Свистонов был трезвый человек <...> Мир для Свистонова уже давно стал кунсткамерой, собранием интересных уродов и уродцев, а он чем-то вроде директора этой кунсткамеры» [Там же, с. 225]. Двойной взгляд со стороны, включающий «авторское вторжение» и рефлексию персонажа другого романа, необходим для деконструкции идеи текста-коллекции.

Но в последних романах выхода из системы уже не предполагается. Главный герой «Гарпагоонианы» представляет себя элементом коллекции: «Локонов чувствовал, что он является частью какой-то картины <...> что из этой картины ему не выйти, что он вписан в нее не по своей воле» [Там же, с. 406].

Персонажи романов являются уже не писателями, а собирателями артефактов – они пытаются собрать все, что характеризует эпоху: вывески, афиши, меню, визитные карточки. Герои пытаются свести к устойчивым знакам не эстетическую сферу, а окружающий мир, но под взглядом наблюдателей-коллекционеров он превращается в совокупность предметов.

Торопуло, один из персонажей «Бамбочады» (1929-1930 гг.), коллекционируя все, связанное с едой, приходит к идее воссоздания облика эпохи по модификациям конфетных оберток. Но обертка, заменяющая традиционную культурную метафору покровы истины, символизирует скорее потерю сущности, чем ее обретение.

Собирание «плюшкинского» типа оставляет «прорехи» в космосе. Если воспользоваться алхимическими метафорами, можно сказать, что мир, окружающий героев Вагинова, пребывает в стадии разложения, предстает набором ветхих обломков, которые не могут «трансмутироваться» ввиду отсутствия философского камня. В романе «Гарпагоониана» появляется уже не символическая смерть мира, а настоящее гниение материи – коллекции, сложенные в кучи в комнате Жулонбина, превращаются в прах, ветошь, хлам. Неслучайно старьевщик Анфертьев несколько раз повторяет сочиненную им песню: «Где живет старый хлам, / Бродят привиденья / И вздыхают по балам, / По прошедшим вечерам / И о нововведенных» [Там же, с. 411].

Вместо творческих прозрений или их имитаций героям «Гарпагоонианы» остается лишь систематизация вещей (первая глава романа называется «Систематизатор»). Безумный коллекционер Жулонбин говорит: «Классификация – величайшее творчество <...> Классификация, собственно, – оформление мира. Без классификации не было бы памяти. Без классификации невозможно никакое осмысление действительности» [Там же, с. 398].

Связывается мир нарратора и мир героев-старьевщиков только сносками. Например, единственная сноска романа «Бамбочада» относится к фразе о Пуншевиче, разглядывающем коллекцию конфетных оберток: «"А вы не пробовали собирать табачные этикетки?" – спросил Пуншевич, усаживаясь на диване и рассматривая бумажки с мелкими розовыми цветочками, гоголевскими героями, телефоном, негром...» [Там же, с. 265]. Сноска содержит два компонента: во-первых, информацию о том, что герой в молодости зарабатывал составлением реклам, которые не сохранил, но автору «...совершенно случайно попала одна из реклам его героя под названием —Кролева» [Там же], во-вторых, двухстраничный текст рекламной новеллы Пуншевича о превращении неизвестной актрисы в звезду с помощью пудры Товарищества Гигиена.

Отсутствие метакомментариев, подобных тем, которые были в сносках предыдущего романа, указывает на более высокую степень отчуждения автора от героев. (Характерно, что автор в сноске называет себя в третьем

лице – то есть пытается «отделиться» и от себя самого.) Но цитирование текста Пуншевича, перемещенного в авторскую реальность, подчеркивает тождество стратегий коллекционеров-персонажей и коллекционера-нарратора. Акцент усиливается пародийным моментом: сноски являются своеобразным аналогом пушкинской «игры» с письмами героев: «Письмо Татьяны предо мною, его я свято берегу» (заметим, что к «онегинскому» контексту отсылает и имя протагониста романа – Евгений, и включение в текст нескольких его писем).

Единственная сноска в романе «Гарпагогиана» также связана с коллекцией. Она появляется в первой главе романа «Систематизатор» при описании комнаты Жулонбина: «В шкафу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки <...> набор клизм» [Там же, с. 339]. Сноска комментирует словосочетание «фигурные бутылки»: «Некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики» [Там же].

Сноска содержит помету – «Прим. автора», то есть оформлена стандартно, уже не является речью повествователя. Разграничение повествовательных инстанций подчеркивается и разным восприятием бутылки в разных мирах – автор говорит о том, что они должны изображать, но чем они являются в реальности Жулонбина – неизвестно.

Профанирование идеи авторства выражается не только в сюжетной замене героя-визионера первого романа героем-старьевщиком последнего, но и в той аллегории, которая содержится в сноске. Поэты и писатели замкнуты уже не в своих произведениях, подобно Свистонову, а в «бутылке». Они превращены в изображение, копию, вещь.

Итак, многократное повторение в нарративе одной и той же модели «гибели культуры» и на уровне кругозора героев, и на уровне точки зрения нарратора символизирует тотальность литературного «ада». Однако в дискурсе, гипнотизирующем мертвый мир, оставляется потенциальная возможность лазейки – выхода, маркированного с помощью сносок. Ж. Женетт пишет о смысле паратекста: «... паратекст для нас – это способы, с помощью которых текст делает себя книгой и предлагает себя в этом качестве читателям <...> Мы имеем дело не столько с барьером или закрытой границей, сколько с порогом – или, если воспользоваться словами, которые использовал Борхес по поводу предисловия – «вестибюлем», предоставляющим всем возможность либо войти внутрь, либо развернуться и уйти». / «Thus the paratext is for us the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers <...>. Rather than with a limit or a sealed frontier, we are dealing in this case with a threshold, or-the term Borges used about a preface-with a *vestibule* which offers to anyone and everyone the possibility either of entering or of turning back» [11, p. 1-2].

Нам представляется, что сноски романов Вагинова имеют аналогичную семантику.

#### Список литературы

1. **Анненский И. Ф.** Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1990. 640 с.
2. **Блок А.** Ночная Фиалка // Блок А. Собр. соч.: в 6-ти т. / под ред. М. Дудина и др. Л.: Худож. лит., 1980-1982. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1898-1906. С. 436-444.
3. **Буренина О.** Литература – «остров мертвых» (Николай Бердяев, Константин Вагинов, Владимир Набоков) // Буренина О. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 249-262.
4. **Вагинов К.** Полн. собр. соч. в прозе / сост., вступ. ст. и примеч. Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. 590 с.
5. **Вагинов К. К.** Стихотворения и поэмы. Томск: Водолей, 2000. 192 с.
6. **Липовецкий М.** Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
7. **Сандомирская И.** Голая жизнь, злой Бахтин и вежливый Вагинов: «трагедия без хора и автора» // *Telling Forms*. 30 Essays in Honour of P. A. Jensen. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2004. P. 340-356.
8. **Смирнов И. П.** Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
9. **Шиндина О. В.** Творчество Вагинова как метатекст: автореф. дисс. ... к. филол. н. Саратов, 2010. 24 с.
10. **Шукуров Д. Л.** Герметизм артистического универсума К. Вагинова // Вопросы онтологической поэтики. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. С. 115-122.
11. **Genette G.** *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

#### FUNCTIONS OF FOOTNOTES IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF K. VAGINOV'S NOVELS

**Zhilicheva Galina Aleksandrovna**, Ph. D. in Philology  
Novosibirsk State Pedagogical University  
gali-zhilich@yandex.ru

In the article the functions of author's footnotes in K. Vaginov's novels are considered. Footnotes mean not only an element of paratext but also a sense-formative factor of narrative poetics. According to G. Genette's methodology, the ways of introduction into footnotes of "author's intrusions", that is direct interferences of a fictitious writer in the narrated story, are analyzed. The connections of footnote with metaplot are ascertained, the transformation of footnotes semantics from novel to novel connected with a gradual moving away of the implicit author from the narrated world is retraced.

*Key words and phrases:* author's footnotes; paratext; narrative; narrative strategy; Genette; Vaginov.