

Научная статья

УДК 82.0

DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-88-108

**Интрига интерпретации  
в романе С. Носова «Фирс Фортинбрас»**

**Галина Александровна Жиличева**

Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

*Аннотация*

На материале романа С. Носова «Фирс Фортинбрас» рассматривается интрига интерпретации. В современной литературе возрастает «роль читателя» в структуре «открытого произведения» (У. Эко). Эстетический кризис и концептуализация «смерти автора» создают повышенное внимание к фигуре адресата, порой приводя к преобразованию событийной интриги в интригу интерпретации, в качестве актантов которой фигурируют читатели, истолковывающие литературные произведения. В результате анализа устанавливается, что герой Носова размышляет о персонажах Ионеско, Чехова, Шекспира (Ораторе, Фирсе, Фортинбрасе) не только потому, что играет или мечтает сыграть соответствующие роли в театре, но и потому, что идентификация с литературными образами позволяет восполнить пустоту существования. Эпизоды истолкования текстов осложняют авантюрную интригу и создают многослойное, «палимпсестное» повествование.

*Ключевые слова*

интрига, нарратив, герой-читатель, интертекст, палимпсест, С. Носов

*Для цитирования*

Жиличева Г. А. Интрига интерпретации в романе С. Носова «Фирс Фортинбрас» // Критика и семиотика. 2024. № 2. С. 88–108. DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-88-108

© Жиличева Г. А., 2024

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2024. № 2. С. 88–108

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2024, no. 2, pp. 88–108

## The Intrigue of Interpretation in S. Nosov's Novel *Firs Fortinbras*

**Galina A. Zhilicheva**

Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation  
gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

### *Abstract*

The article explores the semantics and operation of the intrigue of interpretation. In contemporary literature, the “role of the reader” within the structure of the “open work” (Eco) is increasingly emphasized. The aesthetic crisis and the conceptualization of the “death of the author” bring heightened attention to the figure of the recipient, sometimes transforming the event intrigue into an intrigue of interpretation, with readers interpreting literary works as actants. Since the situations of perception and understanding by the text's characters are included in the system of episodes, the depicted aesthetic communication correlates with the depicting one, and the intratextual interpreter aligns with the recipient of the artistic whole. In S. Nosov's novel “Firs Fortinbras,” the intrigue of interpretation complicates the adventurous narrative and leads to the effect of a narrative palimpsest (Genette). The novel's title programs a dual-layered response: firstly, it activates an intertextual-theatrical context (Chekhov and Shakespeare); secondly, it sets a peculiar riddle – we are required to understand why the names of dramaturgical characters from different centuries are combined. The reader becomes a participant in a game communication, with intertext creating a genre expectation of a philological novel, and the combination of the incompatible (heroes of tragedy and comedy) sets an absurdist character to the work. The analysis of narrative features reveals that the hero-narrator reflects on the characters of Ionesco, Chekhov, Shakespeare (the Orator, Firs, Fortinbras) not only because he plays or dreams of playing the corresponding roles in the theater but also because identification with literary images allows him to fill the void of existence, correlate his life with literary analogs, thereby giving it meaning.

### *Keywords*

intrigue, narration, reader hero, intertext, palimpsest, S. Nosov

### *For citation*

Zhilicheva G. A. The Intrigue of Interpretation in S. Nosov's Novel *Firs Fortinbras*. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2024, no. 2, pp. 88–108. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-88-108

В традиционном толковании, восходящем к Аристотелю [1983, с. 653–657], термин «интрига» обозначал активность персонажа или автора, расположение событий от начала к концу повествования [Томашевский, 1996, с. 180–182]. Однако благодаря трудам П. Рикёра интрига стала пониматься как категория, характеризующая активность читателя. По мысли исследователя, «в случае рассказа семантическая инновация заключается в придумывании интриги, которая также является результатом синтеза: посредством интриги цели, причины, случайности сопрягаются во временном единстве целостного, завершённого действия» [Рикёр, 1998, с. 7]. Интрига – медиатор особого рода: «Интрига выполняет свою посредническую роль, по крайней мере, в трех смыслах: во-первых, она осуществляет опосредование между отдельными происшествиями и историей в целом <...> построение интриги является операцией, которая извлекает конфигурацию из простой последовательности событий. Кроме того, построение интриги объединяет такие разнородные факторы, как агенты, цели, средства, взаимодействия, обстоятельства, неожиданные результаты и т. д. <...> Интрига является посредницей и в третьем смысле, по отношению к собственным временным характеристикам <...> акт построения интриги комбинирует в различных пропорциях два временных измерения: хронологическое и нехронологическое. Первое представляет собой эпизодическое измерение рассказа: оно характеризует историю как состоящую из событий. Второе – это измерение собственно конфигурации, благодаря которой интрига преобразует события в историю. <...> Акт интриги <...> извлекает конфигурацию из последовательности» [Там же, с. 80–81].

Согласно данному рассуждению, интрига является посредником между интенцией автора и воображением читателя. Развертывание истории от начала к концу раскрывает авторский опыт событийности адресату. Таким образом, интрига представляет собой организацию рецептивного плана нарративного дискурса: посредством «преобразования события в историю» напряжение ожидания формируется и разрешается в воспринимающем сознании.

Нарратологи полагают, что события истории – отнюдь не пассивные объекты, они обладают смысловыми валентностями, даются через призму сознания говорящего [Шмид, 2003, с. 180–181] и воздействуют на реципиента. Для когнитивных интерпретаций событийности (М. Штернберг) основополагающим является тезис о том, что «аффекты» читателя (ожидание, любопытство и удивление) определяют эстетическое завершение изображенной в нарративе последовательности событий [Sternberg, 2012]).

Последователи Рикёра, учитывающие опыт нарратологии и когнитивных исследований, считают интригу категорией, необходимой для изучения коммуникативного плана наррации. Р. Барони определяет интригу как «последовательность, которая развивается внутри повествовательного означающего на основе дисгармонии, ощущения неожиданности, любопытства и ожидания» [Галатенко, 2012, с. 64]. И. Вильнев исследует трансформации параметров интриги, зависящих от читательских ожиданий, сопоставляя литературу Нового времени и нарративы XX в. [Ville-neuve, 2004].

В отечественной нарратологии категория разрабатывается в трудах В. И. Тюпы. Тюпа определяет интригу как адресованный читателю «интерес наррации», это «сюжет в его обращенности не к фабуле <...> а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания» [Тюпа, 2013, с. 66]. Исследователь разделяет мысль Рикёра о том, что нарратив базируется на рецептивном опыте, т. е. узнавании читателем «закрепленных в культуре конфигураций» [Рикёр, 2000, с. 30], и предлагает выявить типы интриг, формирующиеся на протяжении истории культуры.

Интрига манифестируется в нарративе с помощью эпизодизации (разделения событийных сегментов и связывания их в последовательность), типы связей между эпизодами определяются одной из универсальных схем сюжетосложения. Однако для программирования рецептивных ожиданий важно взаимодействие референтных событий и тональности вербализации: «стилистика и ритмика повествующей речи, ее композиционная упорядоченность, пронизывающая ее мотивная сеть явных и скрытых повторов формируют тональность нарратива, эмоционально-волевой тон высказывания, направленный на адресата» [Тюпа, 2020, с. 46]. В процессе литературной эволюции появляются произведения, в которых интрига слова заменяет традиционную интригу действия, а интерес к презентации наррации преобладает над интересом к событийному ряду.

Согласно концепции О. А. Гримовой [2019], в литературе конца XX – начала XXI в. данная тенденция усиливается. Более того, возрастает «роль читателя» в структуре «открытого произведения» [Эко, 2005]. Эстетический кризис в области художественной словесности и концептуализация «смерти автора» создают повышенное внимание к фигуре адресата, порой приводя к преобразованию событийной интриги в «интригу интерпретации», в качестве актантов которой фигурируют читатели, в том числе профессиональные: литературоведы (А. Битов «Пушкинский дом»), библио-

текари (М. Елизаров «Библиотекарь»), коллекционеры книг (Т. Толстая «Кысь»), семиотики (А. Левкин «Мозгва») <sup>1</sup>.

Во многих случаях постмодернистский «скриптор» действует как читатель, создающий центоны, коллажи, ремейки прочитанных текстов. Наррация может строиться как своего рода филологическое исследование. Так, гипертекстуальный роман «Бесконечный тупик» А. Галковского состоит из множества примечаний к небольшой статье о Розанове (при этом текст исходной статьи не был включен в первую самиздатовскую публикацию, а в многочисленных авторских предисловиях он неоднократно называется «ненужным», «не имеющим самостоятельного значения» и т. п.) <sup>2</sup>. В романах Пелевина герои, в зависимости от текущей литературоведческой моды, рассуждают о дискурсе («Empire V»), нарративе («iPhuck 10») и нарративной идентичности («Искусство легких касаний»). Одновременно на фоне декларируемого коллажного и симулятивного бытования искусства повышается ценностная значимость самоопределения и обретения личного слова. Герои-читатели демонстрируют широкий спектр рецептивных «ролей», по отношению к которым читатель может занять позицию «внеаходимости» (как в случае романа В. Сорокина «Манарага», где персонажи сжигают книги ради приготовления пиццы) или позицию солидарности (как в случае романа Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов», где посещение библиотеки и восприятие мира как текста во многом определяют судьбу героя).

По мысли Р. Барони, интрига формирует рецептивный опыт «напряженного чтения», «продвижения сквозь превратности рассказа» [Baroni, 2010, p. 211]. В свою очередь, интрига интерпретации удваивает событие чтения: мы читаем о восприятии и понимании текста. Поскольку ситуации истолкования персонажем текста включаются в систему эпизодов, изображенная эстетическая коммуникация соотносится с изображающей, а внутритекстовый интерпретатор – с адресатом художественного целого. При этом проблематизируется сама процедура восприятия – предполагается, что адресат достаточно компетентен, чтобы разграничивать форму содержания и форму выражения интриги. Баланс референтной и коммуникативной сфер в этом смысле становится еще более индивидуализированным и вариативным.

---

<sup>1</sup> О роли героя-читателя и сюжете чтения см. работу: [Турьшева, 2011].

<sup>2</sup> Подробнее о романе см.: [Оробий, 2010].

Рассмотрим, как подобное «напряженное чтение» функционирует в романе С. Носова «Фирс Фортинбрас» (2023).

Название романа программирует двуплановую реакцию: во-первых, актуализируется интертекстуально-театральный контекст (Чехов и Шекспир), во-вторых, задается своеобразная загадка – требуется понять, почему объединены имена драматургических персонажей разных веков. Читатель становится участником игровой коммуникации: интертекст используется для выстраивания жанрового ожидания филологического романа, а с помощью сочетания несочетаемого (героев трагедии и комедии) актуализируется абсурдистский характер произведения.

Активность читателя дублируется внутри текста интерпретационной деятельностью персонажей. Эпизоды прочтения, рефлексии, анализа художественного текста складываются в особую интригу интерпретации: повествователь не только информирует нас о событиях жизни героя, но и предлагает литературные модели для ее истолкования. Эпиграф романа маркирует данную стратегию.

Упоминание в тексте некоторых героев Шекспира, Чехова и Ионеско – единственное, что свидетельствует об объективности этого повествования. Остальные персонажи (равно события) изобретены воображением автора. Любые совпадения случайны (Носов, 2023, с. 5)<sup>3</sup>.

Характерно, что предполагаемый читатель в данном случае должен обладать тем же референциальным полем, что и автор, т. е. знать произведения Ионеско, Шекспира и Чехова, однако повествуемый мир (житейские происшествия, исторические реалии) воспринимать при этом как вымысел. Эпиграф, следовательно, программирует своеобразный литературный солипсизм: литературные произведения оказываются более реальны, чем жизнь.

Данная интенция воплощается в содержании романа по-разному. С одной стороны, мысль автора продолжается в рассуждениях героя-рассказчика: ему представляется (в духе «Розы мира» Д. Андреева), что литературные персонажи – это некая высшая реальность, а именно «оболочки», в которые человек может вселиться после смерти: «...мир литературных героев иному безумцу мог бы представиться загробным царством для реальных людей, покинувших наш белый свет. С этой точки зрения, литера-

---

<sup>3</sup> Далее роман С. Носова цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

турные образы, создаваемые писателями, суть вместилища душ реально усопших» (с. 238–239). С другой стороны, рассказчик (по ходу действия выясняется, что он создает мемуарный роман) неоднократно повторяет, что пишет только правду, споря со своим учителем и редактором, руководителем литературного кружка, полагающим, что упоминаемые учеником события придуманы (учитель назван в тексте инициалами С. А., что отсылает к автору романа – Сергею Анатольевичу Носову). Однако в своем повествовании Никита, или Кит (так его называют близкие), дополняет рассказ о «правдивых» приключениях в авантюрной реальности девяностых годов размышлениями о литературных героях, рассуждает о принципах создания собственного текста. Нахождение литературных аналогов для изображения «правды» жизни подчеркивает абсурдность, иллюзорность реальности.

Поскольку герой является профессиональным актером и не может существовать без маски, персонажи мировой литературы, которых он играет или мечтает сыграть, являются заменой его внутреннего «я». В повествовании появляются театроведческие термины – «константная роль», «арка роли», «зерно роли». При этом в моменты отсутствия определенной роли Никита мыслит себя как множественная театральная инстанция:

Я театр на ногах, только надо подумать какой – Большой драматический или Малый? <...> Кто во мне не спит никогда, это актер. Он даже не спит, когда я сплю. <...> Иногда, чтобы обуздать его, я вынужден призывать на помощь внутреннего режиссера. А бывает – и художественного руководителя моего внутреннего театра. <...> С кем по жизни сталкиваюсь, те и зрители <...> они не обязаны знать, что видят спектакль. <...> Мне достаточно моих внутренних аплодисментов (с. 106).

Данные рассуждения воспроизводят знаменитую концепцию Н. Евреинова, писавшего о театризации жизни и человеке-артисте. Евреинов полагал, что человеку необходимо создание своего театра, в котором можно, надев маску, не быть самим собой [Евреинов, 2002]. Но герою Носова, напротив, необходимо стать собой, маска помогает ему структурировать себя, почувствовать целостность «я».

Кроме того, герой является начинающим писателем: «Моя новая роль. Она требует самоотдачи. Роль начинающего литератора, причем с претензией» (с. 143). В тексте появляются литературоведческие термины: «хронотоп», «обнажение приема», «авторское вторжение». Характерно, что концепция внутреннего театра у писательской ипостаси героя иная: он

отказывается от идеи театрализации жизни (прямо называя ее источник – работу Евреинова «Театр для себя») ради театрализации письма.

«Театр для себя» – это все не мое. <...> Никто – это не зритель. <...> Кто же видит мою игру? <...> это Вселенная! <...> Трагедия в том, что игру мою она понять не способна <...> Вселенная глупая. Она ничего не понимает. Ей некому объяснить. Она меня просит: Кит, расскажи мне о времени – что это такое? Единица времени – чья-та жизнь? (с. 233)

Создание текста дает герою, говоря словами П. Рикёра, нарративную идентичность – через рассказ выстраивается коммуникация не только с абсурдным наличным миром, но и с трансцендентным его измерением. Позиция нарратора становится обобщающей, кругозор расширяется (повествователь-Никита, в отличие от своего героя, Никиты из девяностых годов, знает будущие события истории страны и личной истории, управляет ходом времени повествуемого мира, о чем может рассказать вселенной).

Редактор, вмешивающийся в создание текста, создает «эффект двойника» и «сюжет вытеснения» (с. 163), тем самым подчеркивая перемещение Никиты из персонажной сферы в авторскую. Более того, расщепление личности, которое мешало герою в повседневной жизни, осознается уже не как проблема, а как основа художественной наррации. Характерно, что от редактора, помогающего начинающему писателю заполнить «пустоты» текста, герой получает сведения о значении так называемых авторских вторжений и рефлексировать ценность «раздвоения».

Кто говорит? Я – мой герой, я тогдашний? Или я теперешний в роли того? <...> Обнажить прием – это риск. Насилие над восприятием. Нам С. А. объяснил каверзы процедуры. А с другой стороны... Взять и вломиться внезапно в свой текст со всей тяжестью авторского самоприсутствия <...> Это ли не праздник? (с. 144–145).

В обоих вариантах самопрезентации (актер, писатель) «пустота» (личности, текста) восполняется интерпретацией художественных произведений. Рассмотрим подробнее литературные образы, о которых размышляет герой.

Роман начинается с воспоминания о сыгранной Никитой роли Оратора в спектакле по пьесе Э. Ионеско «Стулья».

...Последний раз я играл на сцене в спектакле Клары Келлер – в «Стульях», по Ионеско. Клара мне не доверила главную роль, но грех жаловаться, моя роль была исключительно выразительной. Ничего более выразительного у меня никогда не было. Я играл глухонемого оратора, который появляется

в конце спектакля, с тем чтобы произнести речь, и не может выдать из себя ни одного слова. Я мычал, тарачил глаза, отчаянно жестикулировал, выражал всем существом метафизический ужас перед своей немотой и глупостью публики, не способной понять моего мычания. Им было смешно. Не уверен, что смешно должно было быть – настолько. Вероятно, я переусердствовал по части клоунады (с. 144–145).

Финал «Стульев», о котором идет речь в данном воспоминании нарратора, доводит абсурдистскую интенцию пьесы Ионеско до логического предела. Главные герои – старик и старуха – обещают, что Оратор объяснит воображаемой публике некую концепцию происходящего, но, когда старик и старуха выпрыгивают «каждый в свое окно» и топят (за сценой слышен всплеск), Оратор наконец начинает говорить, но говорит нечленораздельно.

Ор а т о р. Мгнм... нмнм... гм... ыгм...

*Рассердившись, резким движением он стирает с доски написанное и пишет заново: КРР ГРР НЫРГ. Поворачивается к залу, улыбается, словно не сомневается, что его поняли и он что-то сумел объяснить, указывает, обращаясь к пустым стульям, на надпись и, довольный собой, застывает в неподвижности, затем, не видя ожидаемой реакции, перестает улыбаться, мрачнеет, ждет, вдруг недоволен и резко кланяется, спускается с эстрады и направляется к главной двери в глубине, завершая свое призрачное появление: прежде чем выйти, он еще раз церемонно раскланивается перед стульями и императором. Дверь в глубине широко распахнута в черноту. Впервые слышатся человеческие голоса, гул невидимой толпы: смех, шепот, «тсс», ироническое покашливание, поначалу потихоньку, потом громче, потом опять стихая. Все это должно длиться довольно долго, чтобы реальная публика, расходясь, унесла с собой это впечатление. Занавес опускается очень медленно (Ионеско, 1999, с. 89).*

Как отмечает известный исследователь абсурда М. Эсслин, появление Оратора – «яркий образ абсурдной ситуации художника»: «между драматургом и публикой» возникает фигура интерпретатора, обнуляющего семантический потенциал взаимодействия дискурсивных инстанций [Эсслин, 2010, с. 154]. Такая организация финала приводит, если использовать терминологию Канта, к разрешению ожиданий зрителя в ничто. Об этом писал и сам Ионеско: «Тема пьесы – <...> сами стулья; то есть отсутствие людей, <...> отсутствие Бога, отсутствие материи, нереальность мира, метафизическая пустота <...> (придать нереальность реальности должна реальность, приведенная к нереальности)» [Там же].

Однако в романе Носова текст Ионеско в «ничто» не превращается, в повествовании Никиты всплывают ассоциации, запрограммированные пьесой. Например, отмечая свою склонность к импровизации, выходу из заданной роли («театр второго порядка» (с. 167)), герой сравнивает данное состояние с прыжком из окна: «Это сродни внезапному желанию выпрыгнуть из окна – только потому, что открыл его и посмотрел вниз» (с. 168). Театрализованное поведение Никиты, которое характерно для него даже при отсутствии зрителей («Если я перестану актерствовать <...> то потеряю себя. Или, наоборот – обрету. В моем случае это одно и то же» (с. 247)), соотносится с выступлением Оратора перед пустыми стульями. Непонятный набор букв, который Оратор пишет на доске, подобен аббревиатурам, которые герой Носова присваивает некоторым своим жизненным «ролям»: «Тот Кто Больше Всех Изумлен. ТКБВИ» (с. 178)). Несколько раз в повествовании появляются упоминания мычания, бормотания, немоты.

Вторая роль, определяющая интертекстуальный план наррации, – роль Фирса, которую Никита сыграл в студенческом спектакле. В начале истории герой воспринимает Оратора, Фирса и Фортинбраса как своего рода антагонистов (исполнение роли Оратора интерпретируется рассказчиком как актерская удача, роли Фирса – как неудача, Фортинбрас же воспринимается как роль мечты). Герой несколько раз объясняет семантику шекспировского персонажа.

Никогда не мечтал о Гамлете. И вовсе не потому, что этот Гамлет мне не по плечу; между нами, актерами, сыграть Гамлета может каждый. Если что и мешает, так только одно – зрительские стереотипы, навязанные кинематографом. Толкотня в Эльсиноре меня мало трогает. <...> мне нравится в этой истории только роль Фортинбраса. Вот это мое. Явиться в конце, торжественно объявить, что все мертвы, возвестить о будущем и, подведя черту, сорвать аплодисменты. За всех! За весь спектакль! Блеск. Просто блеск! Люблю. Восхищаюсь. И дело вовсе не во мне, не в моем желании славы или моем желании поживиться за счет чужого успеха – это в природе самой роли. Фортинбрас – это последнее слово. Это Тот, кто забирает Все (с. 34).

В русской литературе персонажи часто соотносят себя с Гамлетом, но герой Носова (апеллируя даже к своей физической природе – высокому росту) хочет выступить в роли победителя. Несмотря на очевидную встроенность в гамлетовский сюжет (присутствуют склонность к рефлексии, неполнота самореализации, шутовство, конфликт с фигурой власти –

спонсором сериала и продавцом эликсира бессмертия), Никита идентифицируется с Фортинбрасом.

Фортинбрас – это я, и это мое. Он Фортинбраса для меня написал. Что же делать, если я рожден Фортинбрасом?

Особенно в переводе Лозинского.

Послушайте, Фортинбраса на сцене не больше, чем Фирса на сцене, а какая разница!

Я сочувствую маленьким людям, но цирк лилипутов – это (как зрителя) не мое. Так вот, когда я Фирса играл, я ощущал себя цирковым лилипутом. Я позволял эксплуатировать свой рост.

Фортинбрас – это не эксплуатация роста, это природа. Вот он пришел. Фортинбрас (с. 90).

Характерно, что герою нравится именно перевод Лозинского, где Фортинбрас предстает наиболее уверенным в себе, а смерть Гамлета напрямую названа зрелищем, т. е. соотносится с важной для Никиты метатеатральностью, превращением реальности в театр.

*Марш за сценой.*

*Входят Фортинбрас и английские послы,  
с барабанным боем, знаменами, и свита.*

**Фортинбрас**

Где это зрелище?

**Горацио**

Что ищет взор ваш?

Коль скорбь иль изумленье, – вы нашли.

**Фортинбрас**

Вся эта кровь кричит о бойне. – Смерть!

О, что за пир подземный ты готовишь,

Надменная, что столько сильных мира

Сразила разом?

<...>

**Фортинбрас**

Пусть Гамлета поднимут на помост,

Как воина, четыре капитана;

Будь призван он, пример бы он явил

Высокоцарственный; и в час отхода

Пусть музыка и бранные обряды

Гремят о нем. –

Возьмите прочь тела. – Подобный вид

Пристоен в поле, здесь он тяготит. –

Войскам открыть пальбу.

*Похоронный марш. Все уходят, унося тела,  
после чего раздаётся пушечный залп  
(Шекспир, 1964, с. 168–170).*

По мере написания черновика романа Оратор, Фирс и Фортинбрас в сознании героя всё больше сближаются: они становятся эмблемами завершения (цикла, серии, представления), образуют своего рода нарративный палимпсест, когда через один образ просвечивает другой.

Сначала Никита догадывается, что Оратор похож на Фортинбраса («он, как Фортинбрас, – последнее слово, но только мычанием <...> первым встречает аплодисменты публики подобно Фортинбрасу, приказавшему убрать трупы» (с. 34)), а потом осознает связь данных персонажей с Фирсом. Например, в момент духовной катастрофы, после ухода Рины, героя спасают мысли о Фортинбрасе, который мог бы стать Фирсом.

Герой-интерпретатор постепенно обнаруживает не только формальное, но и символическое сходство образов. На первом этапе фиксируется звуковое совпадение:

Фирс, Фортинбрас... Формальное сходство отрицать невозможно, но только формальное! Да, и тот и другой завершают спектакли; оба подводят черту. Но как они не похожи! По существу, антиподы. Фортинбрас – владелец судьбы. Фирса самого потеряли. Я больше скажу. Фирс – пародия на Фортинбраса. Имя Фирс образовано из имени Фортинбрас путем вычеркивания лишних букв. Это мое открытие. Хорошо бы написать искусствоведческую статью, да вряд ли соберусь когда-нибудь (с. 72).

Затем Никита проводит псевдофилологическое исследование, доказывает, что Фирс – это анаграмма Фортинбраса, полученная путем сокращения букв:

Фирс – это сокращенный Фортинбрас. Высушенный. Усохший. Можно и так: Фирс – будущее Фортинбраса. <...> Хорошее начало для актерской карьеры: Фирс. Было бы красиво, начав с ветхого Фирса, завершить молодым Фортинбрасом (с. 189).

Кроме того, Никита утверждает, что Чехов в своих текстах (пьесе «Лебединая песня», рассказе «Гость») писал негативно про свиту Фортинбраса, воспринимая ее как «коллективного глухонемого», но значения принца не умалял. Палимпсестный характер отсылки, от очевидной (Фирс) до неожиданной (ранние произведения Чехова) подчеркивает значимость чеховских мотивов для автора и героя. Так, у Чехова в «Лебединой песне» (1887) разговор о свите Фортинбраса Светловидов (старый актер, которого

забыли в уборной театра) ведет с суфлером по имени Никита Иванович. При этом о себе Светловидов говорит: «Какой я талант? Выжатый лимон, сосулька, ржавый гвоздь, а ты – старая театральная крыса, суфлер <...> Какой я талант? В серьезных пьесах гождусь только в свиту Фортинбраса... да и для этого уже стар...» (Чехов, 1986а, с. 214). В свою очередь, Никита, характеризуя свою игру в спектакле по пьесе Ионеско, сравнивает себя с выжатым лаймом и лимоном:

После восьмиминутного выступления я был выжат, как лайм для коктейля. Я хотел сказать: как лимон. «Как лайм для коктейля...» В общем, был как лимон. Был как губка. Как тряпка (с. 5).

Интересно, что другую фразу о Фортинбрасе герой приписывает рассказу «Гость», хотя в действительности она взята из рассказа «Критик»:

А второй пример – рассказ «Гость». И снова свита Фортинбраса – в шутейном контексте. Опять же старый провинциальный актер. Он презрительно отзывается о столичном антрепренере, дескать, у того слабый голос, которого актеры совсем не боятся <...> и «самый последний пискун из свиты Фортинбраса его не испугается» (с. 191).

При этом все остальные тексты в романе процитированы и пересказаны точно. Возможно, эта ошибка нужна, чтобы вовлечь читателя в интригу интерпретации: реципиент вынужден обратиться к первоисточникам, не самым известным текстам Чехова, чтобы понять логику ассоциаций героя. В рассказе «Критик» (1887) актер мерилом сценического мастерства считает роль Гамлета:

А нешто Потехин может так? Ни силы у него, ни настоящего голоса. Не то что трагик или резонер, а самый последний пискун из свиты Фортинбраса его не испугается. <...> Я классик, Гамлета играл и требую, чтоб святое искусство было искусством... <...> В наше же, брат, время Гамлета всякий актер играл... (Чехов, 1985, с. 174–177).

В рассказе «Гость» (1885) присутствует сцена чтения неопубликованного романа:

Зельтерский вскочил и вытащил из стола старую, заржавленную рукопись, на которой крупными буквами было написано: «Мертвая зыбь. Роман в пяти частях». «Теперь наверное уйдет, – мечтал Зельтерский, перелистывая грехи своей юности. – Буду читать ему до тех пор, пока не вззоет...» <...> Чтец начал с описания природы. <...> Ровно в два чтец тихим, подавленным голосом читал: «Вы спрашиваете, чего я хочу? О, я хочу, чтобы там,

вдали, под сводами южного неба ваша маленькая ручка томно трепетала в моей руке... Только там, там живее забьется мое сердце под сводами моего душевного здания... Любви, любви!..» (Чехов, 1984, с. 95–96).

Таким образом, произведения Чехова позволяют акцентировать и актерскую, и писательскую ипостаси Никиты.

Как уже отмечалось, герой находит сходство двух сыгранных им персонажей (Фирса и Оратора), отмечая их странное бормотание. «Фирс бормочет, конечно о главном <...> Вы никогда не узнаете, о чем бормотал Фирс <...> Оратор из “Стульев” тут обнаруживает с ним родство» (с. 194). Оба финала преображают слова в тишину и пустоту, акцентируя переход границы между художественным миром и зрительным залом. У Ионеско ремарка прямо говорит о воздействии немоты Оратора на зрителя, у Чехова разделенность впечатления героя и зрителей также акцентируется в ремарке: там сказано «слышно, слышатся», но неясно, кому, кроме зрителей, это слышно.

*Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.*

*Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджак и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен* (Чехов, 1986б, с. 253).

Рассуждая о Чехове, герой-повествователь формулирует новую интерпретацию, теперь для него важно сходство образов, а не различие:

Я, когда Фирса играл, о «Стульях» не думал. А когда в «Стульях» играл, забыл о Фирсе... Мог ли я понять тогда, что место бормотанию Фирса в одном звуковом ряду между мычанием глухонемого оратора и артикулированной речью торжествующего Фортинбраса? Каждый изъясняет себя в конце представления. Оратор-Фирс-Фортинбрас. Вот ряд смысловой (с. 195).

Важно, что отсылки к Ионеско, Шекспиру и Чехову обрамляют историю героя (в начале романа он вспоминает свои роли, в конце встречается Клару Келлер, режиссера «Стульев», и говорит с ней о планируемой постановке «Гамлета»). Более того, на последних страницах герой, подобно Фирсу, транслирует ощущение скоротечности жизни: «Жизнь – промелькнула» (с. 246). Кульминационные события внешней авантюрной интриги (уход Рины, конфликт с Феликсом) соотносятся с ходом интриги интерпретации: истолкование Оратора, Фирса, Фортинбраса определяет жизнь героя, его понимание себя. Метауровень повествования, т. е. переход

от «немоты» к писательству, маркируется теми же образами. Несмотря на то что от нулевой степени интерпретируемости (нечленораздельная речь Оратора) текст героя эволюционирует в «читабельный» (его обсуждают и редактируют участники литературного кружка), а затем сливается с текстом абстрактного автора (т. е. становится произведением, которое читаем мы), метафоры театра в нем остаются. Значимо, что Никита сравнивает текст и спектакль («с помощью букв затеваю спектакль» (с. 247)), а редактор говорит о театрализации учеником акта письма.

Выбор ролей Фирса, Фортинбраса и Оратора означает, что Никита мечтает быть фигурой финала, но попадает в «дурную бесконечность» – жизненные серии, которые завершаются не по его воле, а под воздействием внешних обстоятельств. В сериале он снимается в повторяющейся сцене, изображая продавца ворованной колбасы, в его воспоминаниях фигурирует серия эпизодов продажи амперметров, несколько раз он изображает бандита (по заказу Феликса) или коллектора (по просьбе соседа Рины). В последнем случае серия прерывается потому, что в нем узнали актера.

Характерно, что герой не соглашается на завершение своей истории сценой, параллельной появлению мычащего оратора у Ионеско. Редактор С. А. хочет, чтобы в финале романа Никиты героя привязали скотчем и заклеили рот, и он бы мычал, испытывая муки совести за обманутых им людей, которые приняли его роли коллектора и бандита за чистую монету. В своем варианте финала Никита, напротив, пытается прервать серию однотипных событий символическим убийством Феликса. Феликс, узнав о мечте героя, заявил, что сам похож на Фортинбраса (продавцу эликсира бессмертия персонаж Шекспира представляется победителем смерти). Никита пытается устранить своего «конкурента» – бьет его по голове бутылкой минералки (после этого сознание Феликса изменяется, он испытывает просветление, исчезает из России, организует религиозную секту).

Однако и этот вариант финала романа героя демонстрирует палимпсестный принцип нарратива Носова. Рецептивный план в данном случае определяется интертекстами, не попадающими в сознание героя, но важными для художественного целого. Так, конфликт Никиты с мнимым двойником по имени Феликс вызывает ассоциации с романом В. Набокова «Отчаяние». В обоих текстах акцентируется метанаррация – изображаются процесс написания ненадежными нарраторами романов-воспоминаний и «театр жизни» (Герман воображает себя хозяином театра: «Но хотя я актером никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы

небольшой складной театр» (Набоков, 2006, с. 446), Никита говорит о своем внутреннем театре).

Но если у Носова Феликс предлагает роли герою (в сериале и в жизни), то в случае Набокова будущий убийца – Герман – выдает себя за киноактера и предлагает роль дублера своей будущей жертве – Феликсу.

«Вы, может быть, артист», – сказал Феликс неуверенно.

«Если я правильно понял тебя, дружок, ты, значит, при первом нашем свидании так примерно подумал: “Э, да он, вероятно, играет в театре, человек с норовом, чудаковатый и фант, может быть, знаменитость”. Так, значит?»

<...> Примечание: мысль, которую он подал мне, показалась мне гибкой, – я решил ее испытать. Она любопытнейшей излучиной соприкасалась с главным моим планом.

«Ты угадал, – воскликнул я, – ты угадал. Да, я актер. Точнее – фильм-актер. Да, это верно. Ты хорошо, ты великолепно это сказал. Ну, дальше. Что еще можешь сказать обо мне?» (Набоков, 2006, с. 443).

Характерно, что конфликт с Феликсом актуализирует еще одну важную, но не задействованную героем интерпретацию – образ «человека без свойств». Объясняя свое нежелание делиться ролью Фортинбраса, на которую в своей фантазии «претендует» Феликс, Никита отмечает, что без ролей он не существует: «...когда я не актерствую, я, знаете ли, действительно исчезаю. Любимая женщина так сказала, прежде чем взять и уйти» (с. 230). Никита имеет в виду последний упрек Рины: «Ты – пустота. Тебя нет. Одни маски. Маски, маски на пустоте» (с. 179). Причиной «дуэли» оказывается то, что «присвоение» Феликсом Фортинбраса обнажит маскируемую пустоту.

В романе Р. Музиля «Человек без свойств» Ульрих характеризуется как «ничто». Вальтер так определяет героя:

Вальтер запнулся, поискал, поколебался. Вдруг он выпалил:

– Он человек без свойств!

– Что это такое? – спросила Кларисса, хихикнув.

– Ничего. Именно ничего! (Музиль, 1994, с. 89–90).

У Музиля есть рассуждение о том, что коль скоро есть «человек без свойств», то есть и «свойства без человека» (так называется одна из глав романа). У Носова на Никиту «навешиваются» как бы спонтанно возникающие атрибуты вроде ворованной колбасы (в сериале) или «уверенности и спокойствия» (на «стрелках»), где он исполняет роль сопровождающего Феликса). В этом отношении Никита также напоминает Ульриха, которо-

го повествователь обозначает как человека, «для которого что-то реальное значит не больше, чем что-то мыслимое. Он-то лишь и дает смысл и назначение новым возможностям, и он пробуждает их» (Музиль, 1994, с. 39).

Таким образом, героем отвергаются или не замечаются роли, маркирующие его главные проблемы: проигравший Гамлет, неудачливый писатель Герман, человек без свойств.

Отметим, что в романе Музиля бесконечное повторение является основой театрализованного мира погибающей империи. Н. С. Павлова пишет: «Формула “повторение подобного”, являющаяся заголовком к обширной второй части романа, <...> заимствована Музилем у Фр. Ницше. <...> Неподвижная, продуцирующая саму себя реальность возвращается в романе Музиля к “себе подобному”, несмотря на все усилия что-либо изменить» [Павлова, 2005, с. 242].

Серийность существования, как уже отмечалось выше, доминирует и в романе Носова, в конце романа выясняется, что Никита до старости изображает Петра I на праздниках. Более того, мы узнаём, что рост героя увеличился и совпал с ростом императора. Таким образом, актер наиболее точно физически совпадает с той своей ролью, которую ценит менее всего.

Однако если в жизни героя повторяется одно и то же, то в области самопознания обнаруживается некоторая динамика. В финале истории повествователь размышляет уже не о Фортинбрасе, а о его отце:

Мне стало казаться, мой подлинный образ – это Фортинбрас старший <...> только он так и не появился на сцене. А как ему появиться, если он давно уже мертв? <...> Тень отца Фортинбраса. Это и есть моя тайная роль (с. 252).

Получается, что новой ролью Никиты оказывается персонаж, который не появляется на сцене, внесценическое существование связывается в данном случае не только с небытием, но и с бесконечными возможностями – отсутствующий на сцене образ может быть наполнен чем угодно.

Тайная роль, обретенная героем в процессе написания романа, становится выходом за пределы набора predetermined масок, смысловым горизонтом, открывающим возможности новых истолкований и самоопределений. Тем самым и читателю дарится возможность выбраться из круга повторяющихся значений и создать собственную версию смысла.

Таким образом, нарративный «интерес» реципиента в случае интриги интерпретации состоит в том, чтобы вступить в диалог или полемику с предложенной моделью чтения, обрести собственную идентичность в формулировании активной ответной позиции.

### Список литературы

- Аристотель*. Поэтика / Пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–681.
- Галатенко Ю. Н.* Барони Р. Напряжение и разрешение: музыкальность интриги или музыкальная интрига? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2012. № 3. С. 61–67.
- Гримова О. А.* Поэтика современного русского романа: жанровые трансформации и повествовательные стратегии. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. 280 с.
- Евреинов Н. Н.* Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 536 с.
- Орбий С.* «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2010. 224 с.
- Павлова Н. С.* Природа реальности в австрийской литературе. М.: ЯСК, 2005. 312 с.
- Рикёр П.* Время и рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. 313 с.; 2000. Т. 2. 224 с.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
- Турьшева О. Н.* Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. 337 с.
- Тюпа В. И.* На пути к исторической нарратологии // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 32–54.
- Тюпа В. И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 271 с.
- Шмид В.* Нарратология. М.: ЯСК, 2003. 312 с.
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
- Эсслин М.* Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

*Baroni R.* Réticence de l'intrigue // *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit.* Paris: Éd. des archives contemporaines, 2010. P. 199–213.

*Sternberg M.* Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence // *Poetics Today.* 2012. No. 33. P. 329–483.

*Villeneuve J.* Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable. Québec: Presses Université Laval, 2004. 448 p.

### Список источников

*Ионеско Э.* Стулья // Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 50–89.

*Музиль Р.* Человек без свойств. М.: Ладомир, 1994. Кн. 1. 751 с.

*Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 394–531.

*Носов С.* Фирс Фортинбрас. СПб.: Лимбус-Пресс, 2023. 256 с.

*Чехов А. П.* Гость // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1984. Т. 4. С. 93–97.

*Чехов А. П.* Критик // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1985. Т. 6. С. 173–179.

*Чехов А. П.* Лебединая песня (Калхас) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1986а. Т. 11. С. 205–217.

*Чехов А. П.* Вишневый сад // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1986б. Т. 13. С. 195–255.

*Шекспир У.* Гамлет, принц датский / Пер. М. Л. Лозинского. М.: Искусство, 1964. 204 с.

### References

Aristotle. *Poetika* [Poetics]. Transl. by M. Gasparov. In: Aristotle. Works. In 4 vols. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4, pp. 645–681. (in Russ.)

Baroni R. Réticence de l'intrigue. In: *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit.* Paris, Éd. des archives contemporaines, 2010, pp. 199–213.

Eco U. *Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta.* St. Petersburg, Simpozium Publ., 2005, 502 p. (in Russ.)

Esslin M. *Teatr absurda* [The Theatre of the Absurd]. Transl. from Eng. by G. Kovalenko. St. Petersburg, Baltic Seasons Publ., 2010, 528 p. (in Russ.)

Evreinov N. N. *Demon teatral'nosti* [The demon of theatricality]. Moscow, St. Petersburg, Letniy sad Publ., 2002, 536 p. (in Russ.)

Galatenko Yu. N. Baroni R. *Napryazhenie i razreshenie: muzykal'nost' intrigi ili muzykal'naya intriga?* [Baroni R. Tensions et resolutions: musicalité ou intrigue musicale?]. *Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literature Studies*, 2012, no. 3, pp. 61–67. (in Russ.)

Grimova O. A. *Poetika sovremennogo russkogo romana: zhanrovye transformatsii i povestvovatel'nye strategii* [Poetics of the contemporary russian novel: genre transformations and narrative strategies]. Ekaterinburg, INTMEDIA Publ., 2019, 280 p. (in Russ.)

Oroby S. “Beskonechnyi tupik” Dmitriya Galkovskogo: struktura, ideologiya, kontekst [“Endless Deadlock” by Dmitry Galkovsky: structure, ideology, context]. Blagoveshchensk, BSPU Press, 2010, 224 p. (in Russ.)

Pavlova N. S. *Priroda real'nosti v avstriiskoi literature* [The nature of reality in Austrian literature]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2005, 312 p. (in Russ.)

Ricoeur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, vol. 1, 313 p.; 2000, vol. 2, 224 p. (in Russ.)

Shmid W. *Narratologiya* [Narratology] Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2003, 312 p. (in Russ.)

Sternberg M. *Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence*. *Poetics Today*, 2012, no. 33, pp. 329–483.

Tomashevsky B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press, 1996, 334 p. (in Russ.)

Turyshcheva O. N. *Kniga – chtenie – chitatel' kak predmet literatury* [Book – reading – reader as literary subjects]. Ekaterinburg: Ural Uni. Press, 2011, 337 p. (in Russ.)

Tyupa V. I. *Na puti k istoricheskoi narratologii* [Towards Historical Narratology]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2020, no. 3 (54), pp. 32–54. (in Russ.)

Tyupa V. I. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of Historical Narratology]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2021, 271 p. (in Russ.)

Villeneuve J. *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec, Presses Université Laval, 2004, 448 p.

#### List of Sources

Chekhov A. P. *Gost'* [The Guest]. In: Chekhov A. P. *Poln. sobr. soch. i pisem* [Complete works and letters]. In 30 vols. Moscow, Nauka, 1984, vol. 4, pp. 93–97. (in Russ.)

Chekhov A. P. Kritik [The Critic]. In: Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem [Complete works and letters]. In 30 vols. Moscow, Nauka, 1985, vol. 6, pp. 173–179. (in Russ.)

Chekhov A. P. Lebedinaya pesnya (Kalkhas) [Swansong]. In: Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem [Complete works and letters]. In 30 vols. Moscow, Nauka, 1986, vol. 11, pp. 205–217. (in Russ.)

Chekhov A. P. Vishnyovii sad [The Cherry Orchard]. In: Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem [Complete works and letters]. In 30 vols. Moscow, Nauka, 1986, vol. 13, pp. 93–97. (in Russ.)

Ionesco E. Mezhdz zhizn'yu i snovideniem. St. Petersburg, Simpozium Publ., 1999, pp. 50–89. (in Russ.)

Musil R. Chelovek bez svoystv [Der Mann ohne Eigenschaften I]. Moscow, Ladomir Publ., 1994, book 1, 751 p. (in Russ.)

Nabokov V. Otchayanie [Despair]. In: Nabokov V. Russkiy period. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 5 vols. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2002, vol. 3, pp. 394–531. (in Russ.)

Nosov S. Firs Fortinbras. St. Petersburg, Limbus-Press, 2023, 256 p. (in Russ.)

Shakespeare W. Hamlet. Transl. by M. Lozinsky. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, 204 p. (in Russ.)

### **Информация об авторе**

*Галина Александровна Жиличева*, доктор филологических наук  
WoS Researcher ID J-8595-2016

### **Information about the Author**

*Galina A. Zhilicheva*, Doctor of Sciences (Philology)  
WoS Researcher ID J-8595-2016

*Статья поступила в редакцию 01.04.2024;  
одобрена после рецензирования 11.05.2024; принята к публикации 11.05.2024  
The article was submitted on 01.04.2024;  
approved after reviewing on 11.05.2024; accepted for publication on 11.05.2024*