

## СЕРВАНТЕС И ДРУГИЕ: РОМАН С АВТОРСКИМИ ВТОРЖЕНИЯМИ И МЕТАРОМАН В XVII СТОЛЕТИИ

© 2013 г. В. Б. Зусева-Озкан

В статье исследуются сходства и различия двух пограничных явлений – романа с авторскими вторжениями и метаромана – путем сравнения французских комических романов XVII столетия и их прототекста – “Дон Кихота” Сервантеса.

The article looks into similarities of and differences between the two intersecting phenomena – the metanovel and the novel with authorial intrusions – by comparing French comic novels of the 17<sup>th</sup> century with their proto-text – Cervantes’ *Don Quixote*.

*Ключевые слова:* метароман, роман с авторскими вторжениями, искусство и действительность, комический роман, металепсис.

*Key words:* metanovel, novel with authorial intrusions, art and life, comic novel, metalepsis.

Статья представляет собой фрагмент обширной работы об **исторической поэтике метаромана** – жанра, характеризующегося принципиальной двуплановостью своей структуры: метароман не только повествует о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, но направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого. Первый образец жанра – “Дон Кихот” Сервантеса – задал целую *линию развития европейского романа*, причем этой линии принадлежат не только *собственно метароманы*, но и так называемые *романы с авторскими вторжениями*, где происходит “постоянное и систематическое прерывание безличного повествования двойными вторжениями: с одной стороны, воображаемого читателя, беседующего с автором, который и сам трактуется как изображенный персонаж, с другой стороны, автора, окликающего и упрекающего своего адресата” [1, с. 18]. Однако при этом *роман с авторскими вторжениями*, в отличие от метаромана, *не сфокусирован на проблеме взаимоотношений между искусством и реальностью*: в данном случае интерес лежит в повествовании о самой условной реальности, воспроизведенной в романе.

Тем не менее граница между собственно метароманом и романом с авторскими вторжениями, конечно, весьма тонкая. По нашему мнению, историческую поэтику первого можно представить как динамику достижения и недостижения вторыми метароманного статуса в разные литературные эпохи. Прекрасную возможность продемонстрировать близость двух явлений и одновременно существенную разницу между ними предостав-

ляет сравнение французских комических романов XVII столетия и их образца – “Дон Кихота”.

Первая часть “Дон Кихота” была переведена на французский в 1614 г., вторая – в 1618 г.; на протяжении XVII в. роман неоднократно переводился заново [2]. При этом надо помнить, что вплоть до эпохи романтизма “Дон Кихот” воспринимался исключительно как произведение комическое [3, 4]. Понятый в таком аспекте, “Дон Кихот” оказался для французских писателей XVII–XVIII вв. образцом так называемого *комического романа*. В русле этой традиции находятся романы Шарля Сореля “Сумасбродный пастух” (*Le berger extravagant*, изд. 1627–1628 гг.) и “Франсион” (*La vraie histoire comique de Francion*, первое издание 1623 г., окончательная редакция 1633 г.), “Сатирический роман” Жана де Ланнеля (*Le Roman Satyrique*, изд. 1624 г.), “Комический роман” Скаррона (*Le roman comique*, неоконч., изд. первой части 1651 г., второй части 1657 г.), “Буржуазный роман” Антуана Фюретьера (*Le roman bourgeois*, изд. 1666 г.), “Фарсамон, или Современный Дон Кихот” Пьера Мариво (*Pharsamon, ou Le Don Quichotte moderne*, 1712 г., изд. 1737 г.) и в большой степени даже постстернианский роман Дени Дидро “Жак-Фаталист” (ок. 1770/1775 гг.), а также ряд совсем слабых подражаний вроде “Рыцаря-ипохондрика” (1632 г.) дю Вердьё.

В центре нашего внимания два произведения из этого списка – “Правдивое комическое жизнеописание Франсиона” Ш. Сореля и “Комический роман” Скаррона: главными критериями в данном случае являются не максимально скрупулезное

следование сюжетной канве “Дон Кихота” (в этом отношении избранные произведения значительно уступают, например, “Сумасбродному пастуху” и “Фарсамону”), а плотность “поэтологического измерения” комического романа, сложность нарративной структуры и степень влияния на последующую литературную традицию. Здесь влияние Сервантеса проявляется не столько на сюжетном – простейшем и очевиднейшем – уровне, сколько на уровне субъектной организации.

Так, “Правдивое комическое жизнеописание Франсиона” отличается довольно запутанной композицией и расплывчатостью авторской фигуры. Как и в случае “Дон Кихота”, эти сложность и противоречивость отчасти объясняются творческой историей романа. Последняя довольно хорошо изучена [5], и мы коснемся ее лишь в той степени, в какой изменения и переделки дают о себе знать в окончательной редакции, насчитывающей 12 книг и вышедшей из печати в 1633 г.

Читатель ощущает резкий перелом в строении романа, приступая к VIII-й книге. Первые семь, хотя формально и написаны от 3-го лица, соединяющего в одно целое ряд продолжительных рассказов героя о своей жизни, сильно напоминают плутовский роман с традиционным для него “я-повествованием”; вмешательство повествователя здесь минимально. Оно ограничивается соединением друг с другом фрагментов повествования героя и короткими дидактическими вставками, сделанными в редакциях 1626 и 1633 гг.

Напротив, в VIII–XI книгах повествователь получает нарративный приоритет: рассказы героев сводятся к минимуму, говорит в основном он сам, причем называет себя “я” и изливает на читателя множество комментариев, которые по большей части направлены на его собственный нарратив. Появлявшиеся и в первых семи книгах рассуждения о творчестве значительно увеличиваются в числе, так что “поэтологическое измерение” романа упрочивается. В последней XII-й книге сохраняется нарративный приоритет повествователя, но вновь уменьшается число поэтологических вставок.

Такая нарративная динамика не случайна и является рудиментом переделок Сорелем своего романа: первые семь книг были изданы им еще в 1623 г., второе издание, появившееся в 1626 г., состояло из 11 книг, и, наконец, редакция 1633 г. включала уже 12 книг. Наряду с продолжением приключений героя Сорель переработал композицию, создав ряд сложностей и противоречий; эти изменения можно условно обозначить как *движение от плутовского романа к “Дон Кихоту”*.

Принципиальным новшеством редакции 1633 г. стало то, что Сорель пошел на мистификацию и приписал авторство прежде анонимной книги некоему Николя Мулине, сыеру дю Парку – реальному лицу, писателю и адвокату руанского парламента, умершему в 1625 г. Книга открывается обращением мнимого автора к Франсиону, из которого следует, что тот лично рассказал ему о своих похождениях.

Дважды в этом коротеньком посвящении затрагивается тема *тождества героя и автора*, хотя и с разным знаком. С одной стороны, мнимый дю Парк демонстративно отказывается от каких-либо попыток установить равенство: “С несомненностью полагаю, что если бы вы, вместо того чтобы устно пересказать мне свои похождения, пожелали взять на себя труд самолично описать их, у вас получилось бы нечто совсем другое, но я вовсе и не собираюсь равнять себя с вами (*je ne veux point entrer aussi en comparaison avecque vous*)” [6, с. 25]. С другой стороны, он считает возможным приписать герою – якобы реально существующему лицу! – некоторые собственные приключения: “...Сдается мне, что ваша добрая слава не может пострадать, если я составлю историю пережитых вами приключений, ибо, добавив к ним кое-какие из своих собственных и изменив ваше имя, я замаскировал их наотмненнейшим образом, и нужно быть превеликим хитрецом, дабы распознать, кто вы такой. Пусть же публика не стремится проникнуть в нашу тайну... (*Qu’il suffise au peuple de se donner du plaisir de la lecture de tant d’agreables choses <...> sans vouloir penetrer plus oultre*)” [6, с. 26]. В романе и далее постоянно будут *сочетаться две противоположные интенции*.

Так, в “Предуведомлении читателям”, целиком посвященном личности автора, даются некоторые разъяснения, которые только еще больше запутывают дело. Непонятно, кто автор сего предуведомления: в отличие от посвящения, подписанного Дю Парк, оно никак не атрибутировано. Можно лишь догадываться, что это издатель рукописи дю Парка. Этот субъект сообщает, что «настоящее сочинение принадлежит перу сыера дю Парка, ставшего достаточно известным благодаря приключениям “Флорисы и Клеонта”, а также “Финимены и Хризавра”» [6, с. 27]. Действительно, названные романы написаны реальным Мулине дю Парком; дается еще одна (ложная) зацепка за него: «...Возможно, что он давно готовился к этой повести, ибо вы найдете упоминание о Франсионе уже во “Флорисе и Клеонте”» [6, с. 27]. И действительно, как установили комментаторы романа, на с. 587 “Флорисы и Клеонта”

(изд. Жака Санлека, 1613 г.) появляется “молодой дворянин” Франсион. Но этот аргумент в пользу авторства дю Парка парадоксально вытесняется из поля зрения читателя лукавым возражением против иной атрибуции: «Итак, он описал похождения этого кавалера, назвав их “Комическим жизнеописанием”, и учинил это в пику шампанцу дю Суэ <...>, так как перед тем этот дю Суэ дал такое же заглавие нескольким сочиненным им побасенкам. <...> Тем не менее нашлось немало людей, которые памятуя о произведении дю Суэ, решили, что и настоящая книга написана им же; однако нам отнюдь не следует разделять этот взгляд» [6, с. 28–29].

Таким образом, Сорель делает *фигуру автора* все более и более *расплывчатой*: тут и дю Парк, чье авторство вроде бы утверждается в предисловиях, и еще одно историческое лицо – дю Суэ, которого автором многие почитают, и сам Франсион – недаром сделан намек на “нашу тайну” в посвящении. Более того, на протяжении романа неоднократно сообщается, что Франсион – один из лучших писателей своего времени.

В XI-й книге оказывается, что Франсион написал множество произведений: «У меня есть книга о любви <...>. Затем еще другая, где я описал некоторые сельские увеселения с играми, лицедействами и прочими развлечениями, и, наконец, третья, передающая в шутиливом тоне кое-какие мои приключения и озаглавленная мною “Заблуждения юности”» [6, с. 476]. Возможно, это проекция на самого Шарля Сореля и его книги – галантные романы “Любовная история Клеаженора и Дористей” (1621 г.) или “Дворец Анжели” (1622 г.) и пародию на пастораль “Сумасбродный пастух”. А описание третьей книги напоминает сам тот роман, что мы читаем.

По роману разбросано множество подсказок *в пользу авторства Франсиона*, например: “Полагаю <...>, что через несколько дней занесу на бумагу свое последнее произведение, но не пущу его в публику, равно как и свое полное жизнеописание <...>. Мне вовсе не хочется себя стеснять; я пишу только для собственного развлечения...” [6, с. 482]. Значит, Франсион планирует засесть за свое жизнеописание и при этом сохранить анонимность. Репарка же о том, что он пишет только для своего удовольствия, весьма напоминает многочисленные высказывания повествователя (заявленного в предисловии как дю Парк), например: “Если <...> вы не найдете в книге ничего такого, что бы вам понравилось, то, кто бы вы ни были, читатель, не перелистывайте ее вторично, тем бо-

лее что писал я ее не для вас, а для личного своего удовольствия” [6, с. 362].

Наконец, весьма любопытен тот факт, что в редакции 1626 г. “поэтологическая” речь Франсиона из XI книги, равно как и предисловие к задуманному им произведению, озаглавленное “К сильным мира сего” (*Aux Grands*), были приписаны не герою, но повествователю, и предисловие это действительно служило вступлением в самый этот роман. А то, что роман в тот момент был анонимен, и указанные выше элементы проекции на самого Шарля Сореля делают фигуру автора еще более расплывчатой, намекая на *двойничество Франсиона* не только с *повествователем*, но и с *биографическим автором*.

И это еще не все: вопрос авторства продолжает обсуждаться в “Предупреждении читателей” таким образом, что действительные факты перемешиваются с мистификаторскими высказываниями. В частности, нужно что-то было сделать с датой смерти реального дю Парка (1625 г.), противоречащей истории издания книги, которая с 1623 г. дважды перекраивалась. И вот, сообщая, что “Комическое жизнеописание” было напечатано впервые в семи книгах в 1622 г., таинственный автор “Предупреждения” добавляет: “...передают, что поскольку в первоначальном изводе имелись кое-какие пропуски, то некоторые лица, очень ценившие это произведение, взяли на себя труд заполнить их и вставить туда эпизоды собственного сочинения” [6, с. 29]. Таким образом, в качестве *соавторов* возникают абсолютно неопределенные “*некоторые лица*” (*quelques gens*). А так как изданные при их посредстве 11 книг явно не подразумевали конца произведения, требовалось разыскать последнюю XII-ю (мотив разыскания рукописей тоже восходит к “Дон Кихоту”): “случилось так, что *некий человек* (*un homme*), присутствовавший при кончине сьера дю Парка, вернулся из длительного странствования и объявил, что у него хранится много рукописей”, среди которых и обнаружился полный список “Комического жизнеописания”.

Внутренняя противоречивость “Предупреждения” усиливается, когда говорящий субъект пытается обосновать некоторые перестановки, на которые мы обращали внимание выше: «...в одиннадцатой книге Франсион признается, что сочинил некую повесть, озаглавленную “Заблуждения юности”, каковая, по его словам, была напечатана, а между тем мы никогда о том не слышали; но это только уловка, и дю Парк вздумал приписать означенное признание Франсиону, чтобы запутать читателя» [6, с. 30]. Таким обра-

зом, между дю Парком и Франсионом устанавливаются *отношения взаимной оборачиваемости*, когда становится совершенно непонятно, *первый ли придумал второго или второй первого*.

Итак, система повествовательных инстанций романа не свободна от противоречий. Еще более любопытен тот факт, что всех этих *противоречий не было в первом издании романа*, насчитывавшем семь книг. А чего еще там почти *не было*, так это *поэтологических отступлений и авторских вторжений*. Однако, будучи произведением постсервантесовской, точнее, посткихотовской эпохи, “Франсион” уже и в первой редакции выходил за пределы традиции плутовского романа. Дело в том, что Франсион первых семи книг – не просто плут и не просто школяр, но и *поэт*<sup>1</sup>.

*Темы чтения и писания*, столь характерные для жанра метаромана, вводятся уже в III-й книге. Есть там и кихотовский мотив страсти к рыцарским романам: “...Я препровождал время в чтении рыцарских романов <...> моя голова была наполнена исключительно поединками, замками, вертоградом, волшебством, утехами и любовными похождениями” [6, с. 146–147]. Иное дело, что мотив этот подан в *чисто сатирическом свете*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Отметим, что и в классических плутовских романах, например, в “Истории жизни пройдохи по имени дон Паблос” (изд. 1626 г.) Франсиско де Кеведо или в “Хромом бесе” (изд. 1641 г.) Луиса Велеса де Гевары появляются персонажи-поэты (как правило, комические безумцы) и комедианты и даже сам герой на краткое время становится сочинителем. Но в пикаресках личина поэта, даже удачливого, остается лишь одной из многочисленных масок или воплощений героя, где-то между студентом и вором, тогда как во “Франсионе” ипостась писателя оказывается отнюдь не равна маскам шарлатана или пастуха, которые герой в какой-то момент оказывается вынужденным примерить. Во “Франсионе” писательский путь героя развернут, он оказывается не только автором стихов или комедий, но и романов, да и сама игра вокруг авторства читаемого нами романа, которое может быть приписано герою, неизмеримо повышает его писательский статус.

<sup>2</sup> Образ Дон Кихота значительно снижен по сравнению с романом-прототипом. Яркий пример такого снижения – описание комичного дурака-рогоносца Валентина в VIII книге романа, явно спроецированное на образ сервантесовского Рыцаря Печального Образа: “...В замок въехал какой-то старец верхом на дрянной кляче, уже непригодной для пахоты, на которую истратила она лучшие свои силы. Всадник, восседавший на ней, был в черном плаще, скрепленном у шеи тесемкой, в прекрасных модных наголенниках и со старинным тесаком на боку” [6, с. 350]. Дальше сообщается, что “он то и дело засекал на ходу шпору о шпору и только по чистой случайности не падал на каждом шагу” [6, с. 351] и т.д. Другая грань образа Дон Кихота отразилась в педанте Гортензиусе. Так, Дон Кихот верил, что “тот ученый муж, который возьмется написать мою историю, до такой степени точно установит мое родство и происхождение, что я окажусь внуком короля в пятом или

Главное же, что в IV-й книге Франсион становится чуть ли не профессиональным поэтом, а в книгах VIII–XI и вовсе обращается к писанию романов.

При этом Франсион нередко высказывается о писательстве уничижительно: “...Гаеры, поэты и музыканты <...>, по-моему, все одним мирром мазаны” [6, с. 234]. Или: “...Глупцы и негодяи каждодневно создают прекрасные произведения. А посему <...> я <...> не стесняюсь называть свои книги хорошими, но происходит это потому, что я почитаю писательский талант слишком ничтожным качеством” [6, с. 478]. Эти мысли вполне созвучны высказыванию повествователя в начале VIII-й книги: “...Я не обладаю столь низкой душонкой, чтоб вкладывать все свои силы в искусство, коим нельзя заниматься, не становясь рабом” [6, с. 327].

Забегая вперед скажем, что, на наш взгляд, такое представление о литературе и является одной из причин тому, что “Комическое жизнеописание Франсиона” *не является метароманом, хотя и обладает рядом его второстепенных признаков*: любой метароман строится на исключительно высоком представлении об искусстве, позволяющем поставить его на одну ступень с жизнью и иногда – стереть границы между ними. Это, очевидно, не тот случай, хотя, как было уже сказано, сам факт того, что главный герой причастен стихии творчества, повлек за собой в редакции 1626 г. развитие этой темы, введение других персонажей, причастных литературе, и многочисленные отступления, посвященные литературным вопросам.

Таким образом, “Комическое жизнеописание Франсиона” превращалось в – скажем пока осторожно – поэтологический роман постепенно.

От поэтических способностей Франсиона и мотива страсти к чтению в редакции 1623 г. – к поэтологическим отступлениям и нарративному приоритету повествователя, постоянно вторгающегося в ткань рассказа, в редакции 1626 г. – и, наконец, к мерцанию фигуры автора в окончательной редакции 1633 г., где становится непонятно, то ли Франсион – порождение повествователя (дю Парка?), то ли повествователь – плод воображения Франсиона, не пожелавшего изда-

шестом колене” [7, с. 227]. Гортензиус же, “начитавшись романов, не находил странным превращение бедного писателя в короля, <...> и так привык к этим вещам, что не видел в них ничего необычного” [6, с. 489–590]. Вообще, розыгрыш Гортензиуса с провозглашением его королем Польши, устроенный Франсионом и Ремонем, очень походит на мистификацию Дон Кихота герцогом и герцогиней во II части сервантесовского романа.

вать свое жизнеописание под собственным именем. Указанное *противоречие в характере* героя – поэт и обидчик поэтов – дополняется рядом других. Так, повествователь постоянно указывает на врожденное благородство Франсиона, а все его сомнительные поступки оправдывает заблуждениями молодости. Между тем, таких поступков слишком много, да и объясняются они часто не молодечеством и удалью, а чистой выгодой. Даже когда герой объявляется смертельно влюбленным и, пойманный за изменой, получает отказ на свое брачное предложение, реакция его крайне прагматична: “Все это весьма огорчило Франсиона, ибо он считал для себя Наис прекрасной партией” [6, с. 529].

В общем, несмотря на движение от плутовского романа к роману поэтологическому, которое мы отметили в области субъектной организации, *характер героя до конца остается характером плута*, стремящегося получше устроиться в жизни и, даже имея литературный талант, относящегося к нему презрительно постольку, поскольку тот не может обеспечить ему достижение прагматических целей.

По-видимому, противоречия в обрисовке характера связаны с постоянными *колебаниями романа между дидактикой и развлекательностью*. История Франсиона, как весьма надоедливо твердит повествователь, должна “послужить нам на пользу, и описание разных встречающихся в ней плутней научит нас остерегаться таковых, а несчастья, которые, как будет показано, случаются с людьми, ведущими дурную жизнь, безусловно, отвратят нас от пороков” [6, с. 33]. Однако нельзя не заметить *расслоения между декларацией и действительностью текста*: роман неизменно соскальзывает в чистое развлечение, повествовательное удовольствие от побасёнок. В итоге *заявленная цель* повествователя *аннигилирует самое себя*: “Я предпочитаю поступиться своими островами, нежели своими друзьями, и хотя питаю склонность к сатире, однако же стараюсь облечь ее в столь приятную форму, чтоб даже те, кого я задеваю, не могли на нее обидеться” [6, с. 327].

Отсюда и другое *противоречие – правдивости и выдумки*. Правдивость повествователь полагает неотъемлемым свойством комических сочинений. Несколько раз он именует себя историком, например: “Будучи историком отменно правдивым (*historien si véritable*), я, право, не знаю, что удерживает меня от того, чтоб напечатать здесь и ноты, дабы не упустить ни единой подробности” [6, с. 343–344]. Однако другие фрагменты романа убеждают нас в том, что это скорее риторический

прием. Так, оценивая побасёнки Франсиона о его приключениях под личинами пастуха и шарлатана, повествователь подтверждает читательские подозрения о том, что не такой уж он пурист в отношении правдивости рассказа: “А посему напустил он [Франсион] тумана на некоторые обстоятельства <...> и, по правде говоря, добавил от себя кой-какие небылицы, чем придал своему повествованию еще больше приятности” [6, с. 445].

Если в “Дон Кихоте” тема “правдивости” [8], понимаемой и как документальная правда истории, и как универсальная и обобщенная “правда жизни”, занимала крайне важное место, то в “Франсионе” от этого остается пустая оболочка. Здесь это *литературная условность*, освященная авторитетом Сервантеса, тогда как на деле *роман стремится к полюсу выдумки* (даже слово “правдивое” в заглавии романа появилось только в третьей редакции).

Постоянные колебания между дидактичностью – развлекательностью и правдивостью – вымыслом выливаются в декларативную приверженность первым и фактическое скольжение в сторону вторых. С одной стороны, такой *вектор знаменует движение в сторону метаромана*, каким он будет в своей зрелой фазе, поскольку в нем выдумка (точнее, высокий вымысел, искусство) окажется наравне с жизнью и вступит с ней в сложные взаимоотношения, а с другой, *указывает на недостаточность “Комического жизнеописания” по отношению к инварианту жанра метаромана*: выдумка у Сореля понимается всего лишь как “небылица”, “побасёнка”.

Таким образом, хотя “Франсион” обладает рядом свойств метаромана (герой-писатель, игра с фигурой автора, которым может оказаться сам герой, авторские вторжения, обращения к читателю, множество поэтологических и металингвистических рассуждений), он не удовлетворяет его главному признаку: этот роман не рефлексивирует над самим собой как *целым, как особым миром*, не направлен на самоопределение в качестве эстетического целого. Его центральной темой остается жизненный путь героя, который якобы перековывается из плута в достойнейшего человека. Автора все еще интересует не *соотношение жизни и искусства, а сама жизнь, пусть и на фоне искусства*. Именно поэтому сюжет романа – его остов, схема – остается традиционным сюжетом плутовского романа, не переподчиняясь теме искусства и действительности.

Сервантес впервые поставил наравне действительность и вымысел, но основанием для этого стало *сумасшествие героя*. Ближайшие последо-

ватели и подражатели испанского писателя восприняли роман как произведение о комическом безумце, а равновеликость искусства и жизни – как черту, сопутствующую сумасбродству героя. Отсюда – наблюдаемая нами невозможность уравновесить эти полюса при здравомыслящем герое, хотя во “Франсионе” все формальные, второстепенные признаки метаромана уже наличествуют. Сила инерции окажется такова, что следующий после “Дон Кихота” великий метароман – “Жизнь и мнения Тристрама Шенди” Л. Стерна – тоже будет зиждиться на *фигуре чудака*.

“Франсион”, таким образом, *является не метароманом, а романом с авторскими вторжениями*, хотя, безусловно, он не совсем такой, каким тот был до Сервантеса. Чтобы иметь больше оснований для широких обобщений такого типа, обратимся к еще одному французскому роману XVII в., написанному под влиянием завоеваний Сервантеса, – к “Комическому роману” Скаррона.

Творческая история скарроновского романа тоже имеет свои сложности; главная из них заключается в том, что тяжело больной писатель успел написать и издать лишь две его части. Однако популярность романа и его влияние на современников были таковы, что многие пытались довести его до конца. В основном тот тип креативной рецепции, к которому сводились эти продолжения, можно обозначить, по выражению Е.В. Абрамовских, как формальную (количественную) рецепцию: “Варианты дописываний в этом случае представляют собой банальное завершение сюжетных линий” [9, с. 418]; при этом продолжатели стремятся к “постижению авторской интенции”, реконструкции авторского замысла.

“Комический роман”, будучи произведением незаконченным, одновременно вполне может быть понят и как произведение незавершенное: “Под незаконченным мы понимаем текст, случайно не оконченный автором по каким-либо объективным или субъективным причинам. Его принципиальное отличие от незавершенного состоит прежде всего в механической недописанности, а не в сознательной установке на незавершенность” [9, с. 409]. Так, исследователи не раз ссылались на игровую природу этого романа (сравнивая его с принципиально незавершенным “Тристрамом Шенди” Стерна): “...Нам кажется, что роман мог окончиться и тем, на чем остановился Скаррон. Это не парадокс, а вытекает из самого композиционного принципа романа – эпизодического строения. Оффрэ <...>, видимо, правильно угадал, как должен был закончиться роман, но не догадался, что Скаррон мог осмелиться не рассказывать чи-

тателю о женитьбе героев, а лишь заставить его догадаться о том, что произойдет в будущем” [10, с. 34]. Даже если оставить в стороне намерения автора, типологически общими для незаконченных и незавершенных текстов останутся такие элементы структуры, как открытость сюжета и неопределенность развязки, незавершенность образов и т. п.

Но “Комический роман” в тех двух частях, в которых он явился читателю, вполне завершен в том смысле, что его структура имеет совершенно определенные характеристики и, вопреки всякого рода игровым эффектам, не несет неожиданностей, будучи однажды уяснена. Этот тезис доказывается тем, что продолжатели Скаррона, не обладая его талантом, все же вполне пристойно подражали ему и смогли не только довести до конца сюжетные линии (хотя даже продолжение Оффрэ, которое принято считать самым адекватным оригиналу, имеет важный недостаток: писатель не догадался о том, что Дестен – сын графа Глариса и был подменен воспитателем Гаригесом), но и сохранить черты субъектной организации романа.

Нарративная структура “Комического романа”, как и “Франсиона”, восходит к “Дон Кихоту”. Но если главное, что заимствует Сорель у Сервантеса, – это повествовательные противоречия и авторская многоликость, то Скаррона интересует другое: *авторские вторжения* с их, как правило, комической интенцией и способы создания достаточно определенной и *узнаваемой авторской маски*. Тогда как *Сервантес создает несколько таких масок*, из которых важнейшая и наиболее ярко охарактеризованная – Сид Ахмет Бен-инхали, *Скаррон ограничивается одной*.

Это, в терминах Ж. Женетта, экстрадиегетический повествователь [11], не причастный к миру героев; он говорит от 1-го лица и в данном случае имеет *ряд черт реального, биографического автора*. Так, в главе II первой части нарратор намекает на болезнь Скаррона, приковавшую его к постели (а может, и на его аббатский сан): “Нет города, в котором бы не было своего весельчака. <...> и я сам, рассказывающий вам об этом, был бы им, если бы захотел; но, как известно всем, много времени прошло с тех пор, как я отказался от всяких мирских сует” [12, с. 61].

Как и субъекты авторского плана у Сервантеса, экстрадиегетический повествователь “Комического романа” пользуется терминами литературного метатекста, но здесь они увеличиваются в числе и *демонстрируют большую степень озабоченности нарратора чисто литературными, эстетиче-*

ческими достоинствами его писаний: “Жалкий ездок опять сжал ноги, лошадь подняла зад еще быстрее, и злосчастный сел задницей на луку, где мы и оставим его, как на вертеле, и отдохнем немного, потому что, клянусь честью, это описание стоило мне более, чем все остальное в книге, и, несмотря на это, я все еще им не совсем доволен (*sur mon honneur, cette description m’a plus coûté que tout le reste du livre, et encore n’en suis-je pas trop satisfait*)” [12, с. 219].

Вслед за Сервантесом Скаррон обращается к приему *металепсиса* – пересечения “священной границы между двумя мирами – миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают” [11, с. 245]. Он пользуется им постоянно, *превратив его в черту своего стиля* – недаром исследователи говорят о “неисправимом интервенционизме” [1] Скаррона. Порой металепсисы обретают высокую степень артистичности, предвосхищая Стерна: “В то время, пока шум стольких лиц, смеющихся вместе, уменьшается мало-помалу и теряется в воздухе наподобие эха, достоверный летописец окончит настоящую главу с позволения благосклонного или неблагосклонного читателя или такого, какого определило ему небо при рождении” [12, с. 316]. В цитированном фрагменте обращает на себя внимание словосочетание “достоверный летописец” (*le chronologiste fidèle*), столь частотное в “Дон Кихоте”. Поддерживается ли в “Комическом романе” конвенция правдивости повествования?

С одной стороны, повествователь проводит представление о том, что герои существуют независимо от его произведения, а сам он основывается на дошедших до него рассказах и слухах. Например, в главе XVI второй части ограниченность кругозора повествователя обыгрывается в длинном отступлении. Рассказав о том, как пьяного и раздетого Раготена крестьяне связали и повели в деревню, а потом вдруг отпустили, нарратор замечает: “Скромный читатель, возможно, старается узнать, чего эти крестьяне хотели от Раготена <...>. ...Невозможно догадаться, если не раскрыть этого. А что касается меня, то сколько труда я ни прилагал <...>, я узнал лишь совсем недавно и случайно...” [12, с. 391]. Но, вопреки убеждению повествователя, внимательный читатель вполне способен самостоятельно догадаться о подоплеке дела: еще в главе I второй части Дестен встретил голого человека, о котором ему сообщили, что это крестьянин, сошедший с ума и бегущий по полям. Очевидно, крестьяне, принявшие Раготена за безумца, хотели поймать его и привести домой, но потом поняли, что обознались.

Нарратор делает вид, что догадаться об этом решительно невозможно и что сам он узнал обо всем через посредничество типографика, у которого печатал этот самый роман (игровой прием, достойный Сервантеса!). Оказывается, “один нижеменский священник <...> вздумал напечатать несколько пустых мыслей, какие он взял из Апокалипсиса. Он <...> взбесил типографика тем, что заставлял раз двадцать переделывать один и тот же лист. Он принужден был поэтому часто их менять и, наконец, обратился к тому, кто печатал настоящую книгу; у него он прочел однажды несколько листов, где говорится о том самом приключении, о каком я вам рассказал. Этот добрый священник больше знал о нем, чем я, потому что ему рассказали о причинах их предприятия <...> крестьяне, похитившие Раготена <...>. Итак, он увидел тотчас же недостатки этой истории и сообщил об этом моему типографщику...” [12, с. 391–392].

Это отступление, якобы призванное подкрепить конвенцию правдивости повествования, на деле подтачивает ее невероятным нагромождением случайностей, позволивших повествователю узнать о подоплеке рассказанной им истории. Да и вообще, многие приемы повествователя не соответствуют званию “правдивой истории”. Например, он демонстрирует свою власть над рассказываемой историей, заставляя персонажей совершать какие-либо действия, будто они марионетки в кукольном театре: “...если это не стоило ему [Раготену] жизни, <...> то это надо приписать фортуне, о капризах которой я имел бы прекрасный повод поговорить, если бы совесть не заставляла меня скорее избавить его от опасности, в коей он находится, потому что он часто еще нам понадобится (*pous en aurons beaucoup à faire*)” [12, с. 220].

Даже прием повествовательной неопределенности, который вроде бы должен поддерживать конвенцию правдивости рассказа, повторяется такое количество раз и в столь неподходящих местах, что получает отчетливый оттенок авторской самоиронии. Наряду с металепсисами это второй самый частотный прием Скаррона, и подобно первому он несет отпечаток смехового мироотношения, “провозглашая веселую относительность всего” [13, с. 167], когда “неосмеемым остается лишь свободно играющее” маски [14, с. 65] и ролевыми границами “я”: “Хотя правдивый и точный историк должен обстоятельно описывать важнейшие события своей истории и места, где они происходят, однако я не скажу вам наверняка, в каком пункте нашего полушария находился домишко, куда Раготен повел своих

будущих товарищей <...>. Я вам скажу только, что дом находился по сю сторону реки Ганжи, неподалеку от Силле-Гийома” [12, с. 385–386].

Игра с мерой знания повествователя и его желанием или нежеланием входить в подробности, конечно, восходит к “Дон Кихоту”, где, с одной стороны, рассказчик заявляет, будто главное достоинство любого сочинения заключается в том, чтобы “ни на шаг не отступать от истины” [7, с. 58] и хвалит историка-мавра за то, что “даже низменное и ничтожное не пожелал он обойти молчанием” [7, с. 170], а переводчик-мориск противоречит: “вся сила истории в ее правдивости, а не в сухих перечислениях” [15, с. 148]. Но если в “Дон Кихоте” *это противоречие* встраивалось в ряд других и в совокупности с ними *получало онтологический статус* [8], создавая дополнительную меру проблематичности текста, еще один уровень колебаний между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом, на которых построен весь роман, то у Скаррона *оно используется в основном ради его комического потенциала*.

Вообще, автор “Комического романа” во всем преследует эффект чистого комизма. Помимо сюжетных способов его создания, Скаррон использует и множество композиционно-речевых, как-то: *алогизмы*; *самодеградация повествователя* (“Она вцепилась ему в глаза с яростью львицы, у которой похитили детенышей (я боюсь, что это сравнение здесь слишком великолепно)” [12, с. 302]); *апелляции к другим текстам* (“...Зала была одной из самых великолепных в мире, и если уж на то пошло, – столь же прекрасно украшенной, как <...> комната, в которой ассирийский царь принял Мандану в “Кире” – <...> одной из самых меблированных книг» [12, с. 100–101]); *стилистические снижения и просторечия* (“Дон Карлос бросился к ее [принцессы Порции] ногам, обнял ее колени и покрыл поцелуями ее руки, чуть не откусив ей пальцев...” [12, с. 110]); *каламбуры*; *дегероизация* (так, влюбленный дон Карлос из первой вставной новеллы, будучи в заточении у дамы, “удовольствовал обоняние и слух, как и вкус, более, чем ожидал в положении, в котором он находился, – я хочу сказать, что ел он прекрасно” [12, с. 101]); *референтная пустота саморефлективных названий глав* (“Глава пятая, которая не содержит ничего особенного” [12, с. 73]); *болтливость повествователя*; *преувеличения* (“София не могла говорить дальше. Отец, узнав, обнял ее; мать ее упала в обморок в одной стороне, дон Карлос – в другой” [12, с. 380]); *двузначности* и др.

Чисто комическая интенция повествователя в скарроновском романе – не единственное отличие его от “Дон Кихота”. Посмотрим, например, на начало “Комического романа”, явно ориентированное на произведение Сервантеса, а именно на II главу первой части, где, совершая свой первый выезд, Дон Кихот одновременно придумывает начало будущей повести о своих деяниях: «...Тот ученый муж, который станет их описывать, дойдя до первого моего и столь раннего выезда, вне всякого сомнения начнет свой рассказ так: “Златокудрый Феб только еще распускал по лицу широкой и просторной земли светлые нити своих роскошных волос, а пестрые птички нежной и сладкой гармонией арфоподобных своих голосов только еще встречали румяную Аврору, покинувшую мягкое ложе ревнивого супруга, распахнувшую врата и окна ламанчского горизонта и обратившую взор на смертных, когда славный рыцарь Дон Кихот Ламанчский презрел негу пуховиков и, вскочив на славного своего коня Росинанта, пустился в путь по древней и знаменитой Монтельской равнине”. В самом деле, именно по этой равнине он и ехал» [7, с. 65].

У Скаррона повторяется и основной мотив солнечного шествия, поданный под мифологически-аллегорическим соусом, и сопутствующий ему отрезвляющий комментарий повествователя (у французского писателя он откровенно, а не скрыто комичен): “Солнце уже совершило более половины своего пути, и его колесница, достигшая небосклона, катилась быстрее, нежели ему хотелось. Когда бы его кони пожелали воспользоваться покатостью дороги, они пробежали бы остаток дня менее чем в четверть часа; но они, вместо того чтобы тянуть ее изо всех сил, забавлялись курбетами, вдыхая морской воздух, заставлявший их ржать и напоминавший им о близости моря, где, как говорят, их хозяин покоится каждую ночь. Говоря по-человечески и более вразумительно, было между пятью и шестью часами, когда на манский рынок въехала повозка” [12, с. 61].

Отметим, что если в сервантесовском фрагменте, на который откликается Скаррон, *сталкиваются сознания повествующего субъекта и героя*, находящегося под литературным влиянием, то у Скаррона этого столкновения нет: *комический комментарий повествователя направлен на материю его собственной речи*, слишком возвышенной и “романической” для описания обыкновенной действительности. Приведенный пример ярко показывает разницу между двумя романами: если первый *диалогичен*, то второй скорее можно назвать *монологичным*, ибо на уровне субъектной

структуры в нем нет со-бытия сознаний, а комический эффект возникает за счет самомодерации экстрадиегетического повествователя.

Последний *взаимодействует* не столько с *героями* своей истории, сколько с ее *потенциальными читателями и критиками*, например: “На спине он [старик] нес виолончель, и так как он шел немного согнувшись, то издали его можно было принять за огромную черепаху, идущую на задних лапах. Иной критик заворчит на это сравнение из-за несоразмерности черепахи и человека...” [12, с. 63]. Другой вариант – взаимодействие с *предшествующей литературной традицией*: “Лег он спать, поужинавши или нет, я не могу вам точно сказать, как это делают некоторые кропатели романов, которые рассчитывают каждый час для своих героев <...>; точно в час ужина ведут их туда, где они обычно ужинают и где они, вместо того чтобы есть, вздыхают и бредят, а потом идут строить воздушные замки на какой-нибудь холм <...>, в то время как их конюх раскрывает, что его господин – такой-то, сын такого-то короля, и что нет лучше принца во всем мире, и что, хотя он и сейчас прекраснейший из всех смертных, он был еще лучше до того, как любовь изменила его лицо” [12, с. 94–95]. То, что у Сервантеса включалось в горизонт сознания героя и наделялось отнюдь не только комическими обертонами<sup>3</sup>, у Скаррона оказывается в горизонте сознания экстрадиегетического повествователя, настраивающего читателя на совершенно определенное – комически-сниженное – восприятие.

“Комический роман”, пусть и не достигнув статуса метаромана, все же способствовал формированию наиболее продуктивной во французской литературе разновидности этого жанра, где Автор не принадлежит миру героев и сюжету, являясь *экстрадиегетическим повествователем*, а герой *не причастен* творческому процессу; граница проницаема *только для Автора* – в мир героев. При этом экстрадиегетический повествователь наделен крайне высокой степенью знания о своих героях (хотя он порой и кокетничает тем, будто чего-то – как правило, незначительных мелочей – не знает). Метароман этого типа характеризуется отсутствием сознаний, равных по статусу повествовательскому (герой не имеет шансов приблизиться к Автору и авторству), а следовательно и высокой степенью монологизма – вопреки разным игровым приемам, долженствующим этот монологизм как-то разбавить.

<sup>3</sup> Ср., например, главу XXV первой части, где Дон Кихот сознательно разыгрывает роль влюбленного безумца [16].

Тезис о присущей “Комическому роману” монологичности подтверждается и тем любопытным фактом, что *даже во вставных новеллах, которые якобы рассказывают герои, речь все равно ведет “я”-повествователь*: “Вы найдете эту историю в следующей главе, но не такой, как ее рассказал Раготен, а такой, как я смог ее рассказать со слов одного из его слушателей. Итак, здесь говорит не Раготен, а я” [12, с. 89].

Вставные новеллы, не имеющие прямого отношения к основному сюжету, – узнаваемая черта структуры “Дон Кихота”, где эти новеллы противопоставлены обрамляющему тексту как некая условная, идеальная, застывшая, жанрово обусловленная “действительность” подвижной и противоречивой стихии “живой жизни”. Но у Скаррона это *противопоставление сглажено*. С одной стороны, указанная тенденция проявляется через уже отмечавшуюся *единосущность повествователя*. Номинально возвышенные вставные истории несут на себе точно такой же отблеск его иронии и подчиняются точно тем же нарративным законам, какие он установил в обрамляющем тексте, например: “Наконец он (дон Карлос. – В.З.) заговорил с дочерью какого-то маркиза, какого маркизства – не знаю, потому что это дело такой области, о которой я менее всего могу судить, тем более в такое время, когда каждый производит себя в маркизы...” [12, с. 96].

С другой стороны, *в обрамляющий сюжет проникают элементы*, характерные для *вставных новелл*. Так, хотя основные пары любовников – Дестен и Этуаль, Леандр и Анжелика – и являются в момент непосредственного действия романа всего лишь бедными комедиантами, трое из них принадлежат к привилегированному сословию, причем Дестен не имеет понятия о своем благородном происхождении, будучи подменен во младенчестве (во “Франсионе” подобный мотив осмеивается).

Даже когда возникает рудиментарная, обусловленная романной традицией *разница регистров* между вставными новеллами и обрамляющим текстом, она *оказывается затушеванной*. Например, в XVIII главе первой части Дестен повествует Каверн и Анжелике о своей любви к некоей Леоноре, причем оказывается, что это имя, данное при крещении комедиантке Этуаль. Сначала слушательницы не могут совместить образ, сложившийся в их головах под влиянием рассказа Дестена, и свою приятельницу: “– Как! – прервала Анжелика, – мадемуазель Этуаль и есть Леонора?”

– А кто же еще? – ответил Дестен.

Тогда мадемуазель Этуаль сказала, что они вправе сомневаться, она ли Леонора, потому что Дестен представил ее романической красавицей” [12, с. 205]. Но Анжелика опровергает эту мотивировку: “– Нет, совсем не по этой причине, – ответила Анжелика, – но потому, что труднее верят в то, чего слишком желают” [12, с. 206].

Монологизм романа четко явлен и в моментах нарушения рецептивной достоверности, – например, когда автор вообще забывает, что в данный момент пишет вставную новеллу, а не обрамляющий текст. Так, хотя первую новеллу якобы рассказывает Раготен, а повествователь узнал о ней со слов одного из слушателей, в самом теле новеллы вдруг сообщается, что повествователь получил сведения от “одного почтенного неаполитанца”, знакомого с героями. Или, например, в третьей новелле нарушена достоверность речи героини; хотя грамматически эта речь обращена к благотельнице Софии мусульманке Зораиде, идеологически она оказывается обращена непосредственно к читателям романа Скаррона: “Клавдия действовала по приказу вероломного Амета <...>, – она повела меня в это отдаленное место ночью, чтобы предоставить меня страсти мавра, не смеяшего ничего предпринять против моего целомудрия в доме своего отца, потому что, хотя тот и был магометанином, но был человеком добродетельным” [12, с. 360–361].

Таким образом, если в диалогическом романе Сервантеса соотношение вставных текстов и обрамляющего создает характернейшую для жанра метаромана и имеющую миросозерцательный смысл *игру противопоставлениями и сближениями поэзии и прозы как аспектами действительности*, то в монологическом романе Скаррона *разница между ними теряется*. Соответственно, становится невозможной и сама постановка проблемы об отношениях романа и жизни, искусства и реальности – не на поверхности текста (в “Комическом романе” есть некоторое число поэтологических рассуждений), но в самой ткани произведения, на всех уровнях его структуры.

В этом смысле показательно, что герои Скаррона, в первую очередь положительные, являются комедиантами, т.е. причастны словесному искусству, но по касательной. Те же персонажи, которые непосредственно занимаются сочинительством (Ранкюн, Раготен, Рокебрюн, слуга Гусман из четвертой вставной новеллы, Инезилья и ее первый муж) – либо чисто отрицательные, либо откровенно комичные. Да и сами их литературные занятия представлены как незначительные или бездарные. *Фигуры настоящего писателя*

(каким, при всех оговорках, является Франсион) в “Комическом романе” *нет*. А поэтологические рассуждения, имеющиеся в романе, в основном сконцентрированы вокруг жанров *комедии и новеллы* (тогда как в метаромане субъект и объект рефлексии обязательно совпадают).

Итак, французский *комический роман* XVII в. является порождением “Дон Кихота” и одновременно знаменует *односторонность его восприятия*. Первая часть тезиса подтверждается тем, что произведения этого жанра не только воспроизводят сюжетную схему сервантесовского романа (как, например, “Экстравагантный пастух” или “Фарсамон” [17]), но и *сохраняют ряд* других, менее очевидных, *особенностей его структуры*. Это сложность и противоречивость композиции с обилием субъектов авторского плана, не всегда четко разграниченных; расплывчатость и неоднозначность фигуры Автора; обилие авторских вторжений, металепсисов и поэтологических комментариев, в том числе вложенных в уста героев; вообще, развитость литературной темы; пародийность; снятие границы между миром героев и миром творческого процесса; введение героев, причастных к литературе; тождество-противоречие правды и вымысла; игра противопоставлениями и сближениями поэзии и прозы – и как формами речи, и как аспектами действительности.

Одновременно ни один комический роман XVII в. не покорил высоту, заданную “Дон Кихотом”, т.е. *не превратился из романа с авторскими вторжениями в метароман*. Проблематизация отношений “романа” и “жизни”, иллюзии и реальности, искусства и действительности, если и имеет место на поверхности текста этих романов или даже на отдельных уровнях их структуры (например, на композиционном), не получает всеобъемлющего характера. Иначе говоря, отдельные авторские вторжения и метаповествовательные приемы-“фокусы” не сменяются равнопротяженной тексту произведения рефлексией над этим самым произведением как *над особым миром* со своими законами. Ни во “Франсионе”, ни в “Комическом романе” особого и самостоятельного плана “романа романа”, собственно, нет, потому что роман как целое не является объектом специального интереса.

Однако, безусловно, эти произведения нельзя равнять с теми романами с авторскими вторжениями, которые существовали до коперниканской революции, каковой стал “Дон Кихот”. Если в докихотовскую эпоху авторское присутствие в мире произведения и его метаповествовательные “выходы” были явлениями *естественными, а не*

сознательно разыгрываемыми ради определенного художественного задания, и диктовались отголосками древней синкретичности автора и героя [18], то после Сервантеса установка на литературную игру стала характерной как для метаромана, так и для романа с авторскими вторжениями. Кроме того, обсуждавшееся выше восприятие “Дон Кихота” в XVII–XVIII вв. обусловило тот факт, что постсервантесовские роман с авторскими вторжениями и метароман получили особое свойство: унаследованные ими дух комизма и литературная игра неизменно смягчают напряженность философского и нравственного поиска, утверждая благодатную незавершенность и динамичную противоречивость жизни, оправданность мира самим фактом его бытия.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986.
2. Bardon M. “Don Quichotte” en France au XVII et au XVIII siècles. Paris, 1931.
3. Russell P.E. “Don Quixote” as a Funny Book // Modern Language Review. 1969. № 64. P. 312–326.
4. Потемкина Л.Я., Пахсарьян Н.Т. Осмысление “дон-кихотовской ситуации” в романе Ш. Сореля “Сумасбродный пастух” [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://academy.cross-kpk.ru/bank/3/001/sait/biblio/works/sorel.htm#\\_edn12](http://academy.cross-kpk.ru/bank/3/001/sait/biblio/works/sorel.htm#_edn12).
5. Histoire Comique de Francion / éd., établie et annotée par Antoine Adam // Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris, 1958.
6. Сорель Ш. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона. М., 1990.
7. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова // Сервантес Сааведра М. де. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1–2. М., 1961. Т. 1.
8. Зусева-Озкан В.Б. “Дон Кихот” как первый образец жанра метаромана // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71, № 5. С. 3–22.
9. Абрамовских Е.В. Пушкин плюс: Незаконченные произведения А.С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX–XX вв. М., 2008.
10. Кравцов Н. Скаррон и его роман // Скаррон. Комический роман. М., Л., 1934. С. 7–52.
11. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 60–280.
12. Скаррон. Комический роман. М.; Л., 1934.
13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
14. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы. В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1.
15. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / перевод Н. Любимова // Сервантес Сааведра М. де. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1–2. М., 1961. Т. 2.
16. Бочаров С.Г. О композиции “Дон Кихота” // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.
17. Crooks E.J. The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century. Baltimore, 1931.
18. Зусева-Озкан В.Б. Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 54–67.