

Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет имени А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

КРИЧЕВСКИЙ ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

**ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ СТРАТЕГИИ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПРОЗЫ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(М. КУЗМИН, Д. ХАРМС, М. ЦВЕТАЕВА, В. ШКЛОВСКИЙ, В. НАБОКОВ)**

Специальность: 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Кихней Любовь Геннадьевна

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Эпистолярная проза в теоретическом и историко-литературном аспектах	26
1.1. К характеристике эпистолярного компонента.....	26
1.2. Генезис эпистолярной прозы: между бытовым письмом и романом Нового времени	30
1.3. Структурообразующие семиотические компоненты эпистолярной прозы: нарративно-сюжетная организация и психологическая модальность	53
Резюме	60
Глава 2. К генезису модернистской эпистолярной прозы: А. Пушкин как предтеча постсимволистских эпистолярных исканий	64
2.1. «Роман в письмах». Жанровая пародия или намерение создать «светскую» повесть	64
2.2. Эпистолярные компоненты романа в стихах «Евгений Онегин».....	74
2.3. «Бесконечно многомысленный Пушкин» и реабилитация чувств Марьи Шонинг	86
Резюме	115
Глава 3. Модернистский эпистолярный: между биографией и литературой .	118
3.1. Письмо как средостение между биографией и литературой: случай Хармса	118
3.2. Письмо как инструмент мифологизации адресата: случай Цветаевой	145
3.3. Трансформация жизненного материала в литературный факт: случай Шкловского	153
Резюме	160
ГЛАВА 4. Модернистская малая проза: форма и нарративная структура ...	163
4.1. Стилизация как формообразующий принцип новеллы М. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон...»	163
4.2. Концепция «ненадежного рассказчика» в новелле Набокова «Как-то раз в Алеппо...»	194
Резюме	209
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	212
ЛИТЕРАТУРА	218
ПРИЛОЖЕНИЯ	254
Приложение № 1. Избранные цитаты в дополнение к главе 1	254

Приложение № 2. Избранные цитаты критиков в дополнение к параграфу 2.1	256
Приложение № 3. Избранные цитаты из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в дополнение к параграфу 2.2	257
Приложение № 4. Избранные цитаты из произведений Д. Хармса в дополнение к параграфу 3.1	259
Приложение № 5. Избранные цитаты из произведений М. Цветаевой в дополнение к параграфу 3.2	261
Приложение № 6. Избранные цитаты из произведений М.А. Кузмина («Надпись на книге») в дополнение к параграфу 4.1	262

ВВЕДЕНИЕ

Ключевые понятия работы (в контексте суждений теоретиков литературы). Жанровое разнообразие и структурная трансформация эпистолярной прозы первой половины XX века требует, прежде всего, концептуализировать жанр художественной переписки.

Специфическая жанровая форма художественных писем, представленная в прозе или стихах, называемая *эпистолярным жанром*, существует в мировой литературе, начиная с античности. Понятие *эпистолярный жанр* (хотя, по сути дела здесь следует говорить о *метажанровых* конструкциях), трактуется в работе на основе формулировки, в которой выделяется два значения термина жанр: (i) *«реально существующая ... разновидность произведений (эпопея, роман, повесть, новелла и т. п.); (ii) жанр как “идеальный” тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта»*¹.

Помимо этого, мы учитываем различие, установленное М.М. Бахтиным между первичными и вторичными речевыми жанрами, последние *«вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения»*². Для описания процесса трансформации жанровых форм по-прежнему релевантно понятие жанровой доминанты, предложенное еще в 20-е годы XX века Б.В. Томашевским³.

Формообразующим принципом эпистолярного жанра становится установка на диалог и ориентация на адресата. На это также обратил внимание

¹ Тамарченко Н.Д. Жанр // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 69.

² Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 252.

³ Томашевский Б. Теория литературы (поэтика). Л.: Ленинградское отделение государственного издательства, 1925. С. 162.

М.М. Бахтин, анализируя роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди» (1846): «*Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено*»⁴. Обращение к адресату предполагает, помимо этого, что отправитель всегда рассчитывает получить ответ, даже если собеседник в тексте формально отсутствует.

Таким образом, *эпистолярный (мета)жанр в широком смысле – это тип произведения, включающий в себя элемент адресованности и тесно связанный с жизненной и художественной прагматикой.*

Термин «эпистолярный жанр» соседствует с категорией *эпистолярной формы*. Эти два понятия являются в известной степени синонимичными. Так, под эпистолярной формой понимаются «художественные произведения в виде писем, посланий. В отличие от эпистолярной литературы вообще, которую составляют публицистические, политические и частные письма различных общественных деятелей, эпистолярная форма является определенным жанром художественной литературы»⁵.

В.Б. Шкловский, сформулировавший в середине 50-х годов XX века оригинальную концепцию эпистолярного жанра, актуализировал термин эпистолярная форма, назвав ее «*механизмом переписки*»⁶. Сравнение формы художественных писем с механизмом, который приводит в действие машину литературности, свидетельствовало о переосмыслении филологом В.Б. Шкловским жанрового опыта писателя В.Б. Шкловского, автора эпистолярного романа «*ZOO, или Письма не о любви*» (1923). Судя по всему, здесь имелось в виду, что эпистолярная форма, как особый смыслопорождающий агрегат активно действует на читателя, провоцируя его «жанровые ожидания», которые Л.Г. Кихней предлагает рассматривать на основе теории семантической изотопии А. Греймаса⁷.

⁴ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. Работы 1960-х–1970-х гг. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 229.

⁵ Крупчанов Л.М. Эпистолярная форма // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: «Просвещение», 1974. С. 469.

⁶ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: «Советский писатель», 1957. С. 41.

⁷ Кихней Л.Г. Литературный жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Россия в

Действительно, жанровые ожидания в качестве своеобразного кода для чтения мотивированы избыточностью маркеров, к которым, в случае эпистолярного жанра, могут быть отнесены, в первую очередь, паратекстуальные следы⁸, то есть реквизиты писем (указание на даты, место отправки письма, обращение, подпись), исповедальный характер переписки, удаленность отправителя и адресата (иначе зачем писать, если можно сказать), повествование от первого лица, то есть монолог персонажа, кажущийся правдоподобным, «вещность», материальность корреспонденции – пишут ведь на бумаге чернилами и упаковывают свое послание в конверт с почтовой маркой.

Помимо этого, с помощью «механизма переписки» и за счет письма как вещи воздействие на читателя происходит подчас помимо воли и намерений автора, так как эпистолярный механизм является медиумом, одновременно посредником и средством доставки послания от автора к читателю, а также дополнительным посланием, сверхпосланием жанра. Материальное письмо замещает собой нематериальные чувства, поэтому существует автономно, утрачивая зависимость от участников переписки. Как остроумно заметил С. А. Ушакин по поводу литературных успехов русской формальной школы, «о том, что “медиум есть послание”, они (формалисты. – Г. К.) узнали задолго до Маршалла Маклюэна»⁹.

Совокупность текстов, соотношенных с эпистолярным жанровым канонем, является *эпистолярной литературой*. Феномен эпистолярной литературы находится между бытовой прагматикой и системой художественных условностей. Так, эпистолярная литература предполагает обмен корреспонденцией, трансформированный в повествовательный прием, корреспондентов – в персонажей с подчинением бытового письма «*основным законам художественной условности*»¹⁰. В состав эпистолярной литературы включается «*переписка*

мире» / Ответ. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. Москва–Пенза: Издательство Пензенского государственного университета, 2018. С. 390–397.

⁸ Genette G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

⁹ Ушакин С.А. «Не взлетевшие самолёты мечты». О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма. Системы / под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург–Москва: Кабинетный ученый, 2016. Том 1. С. 38.

¹⁰ Урнов Д.М. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962—1978. Т. 8: Флобер – Яшпал. 1975. Стб. 918—920.

выдающихся деятелей, имеющая историко-культурное значение»¹¹. Вместе с тем делается акцент на вымышленном характере переписки и ее прагматическом, аудиторном аспекте, поэтому эпистолярной литературой называют «переписку, изначально задуманную или позднее осмысленную как художественную или публицистическую прозу, предполагающую широкий круг читателей»¹². Если для В.С. Муравьева основным критерием эпистолярной литературы является принцип адресации, то Д.М. Урнов считает значимым повествование от первого лица, создающее эффект правдоподобия в эпистолярной литературе¹³. Подчеркнем, что эпистолярная литература отличается от эпистолографии, вспомогательной исторической дисциплины, изучающей личные письма Древнего Мира и Средних веков, то есть имеющей дело с артефактами.

Эпистолярная литература распадается на два родовых пласта, включающих в себя *лирические и эпические эпистолярии*.

Главным жанровым репрезентантом *лирической парадигмы* становится *стихотворное послание*. Оно определяется как «*лирический жанр, в котором воплощается ситуация письменного (реже – устного) диалога с условным или реальным адресатом. <...> Жанровой доминантой послания является коммуникативная ситуация, предполагающая наличие “идеального” собеседника, становящегося alter ego пишущего»¹⁴. М.Л. Гаспаров пришел к выводу, что формальным признаком послания является «*наличие обращения к конкретному адресату и соответственно такие мотивы, как просьбы, пожелания, увещевания и пр.*»¹⁵. Послания оперирует разнообразным содержанием – от философского и*

¹¹ Урнов Д.М. Эпистолярная литература. Стб. 918—920.

¹² Муравьев В.С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПКи Интелвак, 2001. С. 1233.

¹³ Урнов Д.М. Указ. соч. Стб. 918–920.

¹⁴ Артемова С.Ю. Послание стихотворное // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 177–178.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Послание // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПКи «Интелвак», 2001. Стб. 763.

дидактического, например, «Послание к Пизонам» Горация (19–14 годы до н.э.)¹⁶ – до сатирического, дружеского или любовного. Таким образом, значимым критерием послания является сам принцип адресации. Зависимость между корреспондентами, сильная, хотя и дистанционная, создает, согласно Л.Г. Кихней, эффект диалога. Знаменательно, что в отечественной поэзии стихотворное послание зародилось в эпоху классицизма¹⁷. «Золотым веком» стихотворных посланий, как справедливо утверждает исследователь, явилась пушкинская эпоха (тогда преобладала разновидность дружеского послания). Второй же ренессансный период развития жанра, по Л.Г. Кихней, приходится на эпоху модернизма (тогда доминировала разновидность поэтологического)¹⁸.

Эпическая эпистолярная парадигма связывается с *эпистолярной прозой*. Весь корпус нестихотворных текстов с использованием эпистолярной формы и составляет эпистолярную прозу, то есть «*прозаические литературные произведения, использующие форму письма, переписки*»¹⁹. На языке пушкинского романа в стихах это понятие передано формулировкой «*почтовая проза*»²⁰. В постмодернистском изложении концепт эпистолярная проза назван эпистолярной формой в канале коммуникации «*почтовое отправление*»²¹. С точки зрения аристотелевской поэтики, эпистолярная проза – эпический жанр, нестихотворный и отличается от стихотворного послания как лирического жанра, а также и от

¹⁶ Флакк К.Г. Наука поэзии. К Пизонам / пер. М.Л. Гаспарова // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. с лат. М.: Издательство «Художественная литература», 1970. С. 383–395.

¹⁷ См. об этом интересное компаративистское исследование: Иванюк Б.П. «Державин. Жизнь званская» С. Петрова – «Евгению. Жизнь званская» Г. Державина: диалог с прототекстом // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 65. С. 193–203.

¹⁸ См.: Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX века. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1989. С. 37–123. См. также: Круглова Т.С. Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект. М.: Изд-во ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2013. – 337 с. Карташева А.О., Кихней Л.Г., Осипова О.И. К эпистолярным стратегиям русского модернизма: жанровые новации в стихотворной переписке В. Брюсова и А. Белого // *Litera*. 2023. № 7. С. 204–219.

¹⁹ Сотникова М.Я. Эпистолярная проза // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*; гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 310.

²⁰ Пушкин А.С. «Евгений Онегин» // Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 63.

²¹ Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. С. 8.

посланий публицистических, политических, дидактических, религиозных, например, от энциклик.

Эпистолярная проза отличается от бытового письма как первичного речевого жанра, хотя, переосмысленные как эстетический объект, бытовые письма становятся литературными, обретая смысл в рамках эстетического опыта читателя. Солидный раздел эпистолярной прозы – частная переписка поэтов и писателей, являющаяся элементом формирования литературной репутации. Для преодоления оппозиций вымысел / реальность в этом вопросе О.Ю. Подъяпольская предлагает описывать частные и бытовые письма писателей с помощью понятия «аутентичный текст»²².

Кроме того, эпистолярную прозу следует отличать от жанра письмовника, то есть сборника риторических правил для деловой или частной переписки. Разграничение эпистолярной прозы и письмовника также связано с присутствием фактора вымысла. Таким образом, базовыми критериями эпистолярной прозы мы можем считать наличие формы переписки, принцип адресации, заложенный в письмах, и фактор вымысла художественной корреспонденции.

Основополагающей и исторически мотивированной разновидностью эпистолярной прозы является эпистолярный роман – «...роман в эпистолярной форме и одновременно роман с эпистолярным сюжетом. История о переписке героев – рассказана в форме писем. Каждое из писем в составе романного целого одновременно является и “настоящим” письмом, инструментом “реальной” коммуникации (для героев), и просто художественной формой (для автора)»²³. Помимо эпистолярного романа, Н.В. Логунова выделяет эпистолярную повесть, эпистолярный рассказ, эпистолярную новеллу как виды малой эпистолярной прозы²⁴.

²² Подъяпольская О.Ю. Типология адресованности в текстах эпистолярного жанра (На материале писем Ф. Кафки): Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2004. С. 7–8.

²³ Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 35.

²⁴ Логунова Л.В. Русская эпистолярная проза XX - начала XXI века: эволюция жанра и художественного дискурса: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2011. С. 67–75.

Однако вне зависимости от объема произведения эпистолярная проза, будь то роман, повесть или новелла, сконструирована на основе категории *двойное повествование или двойной нарратив* – термин введен в научный оборот Б. Дуйфхузенем. «Двойной нарратив – это повествование о событиях и повествование о письмах, в которых эти события описаны»²⁵. С одной стороны, наличие двойной повествовательной структуры программирует фабулу в эпистолярной прозе, с другой стороны, переписка персонажей является своеобразным сюжетным ограничением. Как утверждал Ю.Н. Тынянов, «и эпистолярная, и мемуарная формы были традиционны для слабо сюжетных построений»²⁶. Помимо сдерживающего фактора в виде заданного, predetermined сюжета, советская филологическая школа сформулировала тематические и мотивные границы для эпистолярной прозы, которая расценивалась как наиболее пригодная для репрезентации эмоциональной сферы, раскрытия внутреннего мира персонажей. Собственно говоря, внимание к сфере чувств описание способности чувствовать опыт индивидуального существования позволяет причислять эпистолярную прозу к более широкому понятию психологической литературы. По мнению Б.М. Эйхенбаума, который употребляет термин форма, хотя понимает под этим, прежде всего, романский жанр, «эпистолярная форма дает возможность мотивировать подробные описания душевной жизни, окружающей обстановки, действующих лиц и т.д. (например, у Ричардсона)»²⁷. Следовательно, для усложнения повествовательной структуры художественных писем, для добавления значения требовалось, чтобы к описанию внутреннего мира героя подключались и другие художественные стратегии, возможно, особые фабульно-сюжетные решения, которые совмещались бы с эпистолярной формой.

²⁵ Duyfhuizen B. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression // Comparative Literature. Vol. 37. No. 1. Eugene. Oregon. USA: Published by Duke University Press on behalf of the University of Oregon Stable, 1985. P. 1–26. <http://www.jstor.org/stable/1770522>.

²⁶ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Архаисты и новаторы. Прибой, 1929. Ardis reprint. Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers Heatherway, 1985. С. 427.

²⁷ Эйхенбаум Б.М. Лесков и современная проза // О литературе: Работы разных лет. М.: «Советский писатель», 1987. С. 411.

По мнению Б.В. Томашевского, эпистолярная проза находится в уникальной позиции, поскольку является «...свободной формой для внедрения внелитературного материала, <...> форма письма позволяет вводить в роман целые трактаты»²⁸. Иначе говоря, эпистолярная проза способна вмещать другие жанровые явления без потери собственной оригинальности.

Однако смешение жанровых регистров в литературе Нового времени приводит к тому, что «чистые» эпистолярные встречаются нечасто. Как правило в произведение включается некий эпистолярный фрагмент, который, как и любой фрагмент, в контексте художественного целого имеет относительно самостоятельную значимость. В связи с этим для аналитических целей необходимо ввести категорию «эпистолярного компонента». *Эпистолярный компонент* – аналитическое понятие для систематизации многообразия художественных произведений в эпистолярной форме и сочетающихся с другими повествовательными стратегиями.

Оговоримся, что явление, связанное с образом письма как инструмента для характеристики персонажей, а также феномен литературного мотива переписки (например, в «Капитанской дочке», «Повестях Белкина», новелле М.А. Кузмина «Решение Анны Мейер») мы выводим за рамки понятия *эпистолярный компонент*.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выявления жанровых механизмов смыслопорождения в эпистолярной прозе. Тезис Б.В. Томашевского о том, что художественная переписка является «свободной формой» для внедрения дополнительного, в том числе, нелитературного материала, а также наблюдение Ю.Н. Тынянова о «традиционно слабо сюжетных построениях» эпистолярной прозы приводят к постановке **проблемы нашего исследования**: в эпистолярной прозе значение создается в комбинациях с разнообразными художественными стратегиями, в особенности, за счет соединения компонентов литературной переписки с изначально не литературными, бытовыми элементами – способы такой комбинации до сих пор не определены.

²⁸ Томашевский Б.В. Теория литературы (поэтика). С. 207.

Русская модернистская проза оставила не так много эпистолярных произведений, тогда как частная переписка поэтов и писателей первой половины XX века, напротив, весьма объемна. Наиболее заметными в истории русской литературы стали художественные произведения эпистолярного жанра З.Н. Гиппиус, А.И. Куприна, Л.Н. Андреева, И.А. Бунина, Ф.А. Степуна, С.Д. Кржижановского, В.Б. Шкловского, Е.И. Замятина, М.А. Кузмина, М.И. Цветаевой, Д.И. Хармса и В.В. Набокова. Эти авторы предложили читателю примеры как жанровой преемственности, так и жанровой трансформации литературных писем.

Так, если З.Н. Гиппиус, А.И. Куприн, Л.А. Андреев и И.А. Бунин скорее поддерживали традиционные формы эпистолярной прозы, то М.А. Кузмин, В.Б. Шкловский, М.И. Цветаева, Д.И. Хармс и В.В. Набоков перерабатывали эпистолярный жанровый канон под влиянием модернистской революции второй половины XIX века – первой трети XX века.

Степень научной разработанности темы. Эпистолярная проза, начиная с 20-х годов XX века, является предметом исследования большого количества авторов. Прозаическим произведениям русской и европейской литературы, созданным с обращением к эпистолярной форме, посвящены работы крупнейших отечественных и зарубежных ученых-филологов (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Вяч. Вс. Иванов, Л.Я. Гинзбург, Ю.М. Лотман, Л.И. Вольперт, Н.Д. Тамарченко, Л.Г. Кихней, Р. Барт, Ю. Кристева, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, Дж. Г. Альтман, Б. Дуйфхузен, В. Шмид, Ж. Руссе, Ф. Жост, Л. Версини и др.²⁹). Особое место в научной рефлексии относительно эпистолярной прозы занимают произведения В.Б. Шкловского. В последние десятилетия значительную роль в исследовании жанровых характеристик эпистолярной прозы, наряду с многими из названных авторов, сыграли диссертации и статьи О.Ю. Подъяпольской, О.О. Рогинской и Н.В. Логуновой, чьи исследования внесли весомый вклад в развитие теоретических

²⁹ Ссылки на работы указанных авторов, а также других ученых, занимающихся проблемами, актуальными для нашей диссертации, см. в ссылочном аппарате работы и в списке литературы.

основ жанра, эпистолярного романа и малой эпистолярной прозы, рассмотренных на примере эпистолярных произведений XVIII, XIX и XX веков.

Цель диссертационного исследования – выявить формообразующие стратегии эпистолярной прозы русского модернизма в свете литературной традиции.

Для реализации цели следует решить следующие **задачи**:

1. Уточнить понятия *эпистолярная проза, эпистолярный компонент, эпистолярный нарратив* и *пр.* и вычленить принципы формообразования эпистолярной прозы в диахроническом аспекте;
2. проследить генетические истоки модернистского прозаического эпистолярия, исследовать эпистолярные компоненты в художественном творчестве А.С. Пушкина как предтечи модернистов в жанре письма;
3. проанализировать структурно-содержательные особенности «пограничного» эпистолярия в позднемодернистском дискурсе (на материале творчества Д. Хармса, М. Цветаевой и В. Шкловского);
4. проанализировать структурно-содержательные особенности «сугубо художественного» эпистолярия в малой прозе русского модернизма (на материале произведений М. Кузмина и В. Набокова).

В качестве **гипотезы** работы выдвигается идея о том, что *именно модернистская модель мира сыграла решающую роль в «формообразовании» эпистолярных произведений.*

Означенная гипотеза обязывает нас уточнить понятие *модернизма* применительно к объекту и предмету нашего исследования. Под **модернизмом** мы понимаем совокупность эстетических концепций, основанных на особой художественной онтологии и антропологии. В отличие от реализма и натурализма (во многом базирующихся на философии позитивизма) модернисты на первое место ставят **субъектный фактор**, предполагая, что именно он детерминирует образ и тип реальности. Говоря иначе, субъект оказывается первичной данностью, от которой как бы «отстраиваются» художественные миры.

«Субъектность» модернизма ведет к *трансформации мимезиса*: субъект не просто «механически» отражает реальность, но моделирует ее. Именно поэтому модернизм, в первую очередь, это – радикальное сомнение по поводу мимезиса как способа художественной репрезентации. Согласно О. Уайлду, «искусство начинается лишь там, где кончается Подражание»³⁰.

Сосредоточенность на субъекте приводит к тому, что в модернистской литературе происходит раскрытие «внутреннего <...> содержания человека», раскрывается «его настоящий, не проявляющийся вовне мир чувств, мыслей, переживаний»³¹. Отсюда главная сфера интереса авторов-модернистов – *изображение психоэмоционального*: взаимоотношения сознательного и бессознательного, механизмы восприятия непредсказуемой и многообразной действительности. Модернистский персонаж показан как комплекс переживаний, значение которых многократно усиливается, хотя сам масштаб его жизни остается ничтожным. Социальный статус модернистского персонажа снижен: это – не герой, а *любой и каждый*.

Такой герой – это вовсе не реалистический, «усредненный» человеческий тип. Он скорее персонаж реальности, отчужденной от социально-исторического мира и включенной в структуру космоса. Именно поэтому в модернистской прозе предпринимается позитивная переоценка *мифа* – миф становится способом моделирования мира. При этом сам процесс творчества расценивается как лекарство от «несчастливого сознания» – феномен, выявленный Т.С. Элиотом³². Сопротивляться отчаянию жизни – вот задача художника, как и новые мифы, которые создаются для противодействия безнадежности и растерянности. Модернистский неомифологизм, во-первых, сочетается с видением мира как абсурдного, поэтому человеческое поведение в абсурдном мире может и должно

³⁰ Уайлд О. De Profundis. Тюремная исповедь // Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма / Пер. с англ.; Сост. Л. Дорошевича; Коммент. В. Мурат, Ю. Фридштейна. М: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. С. 496.

³¹ Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. С. 58.

³² Eliot T.S. Ulysses, Order, and Myth // The Dial. Vol. LXXV. No 5. N.-Y.: The Dial Publishing Company, 1923.

быть парадоксальным и театрализованным; во-вторых, модернистский неомиф устанавливает плавающую границу между жизнью и искусством: теургическая эстетика, трактуемая в самом широком смысле есть закономерный продукт художественного мифологизма.

Установка на изображение глубинной внутренней реальности в модернизме радикально трансформирует *нарративно-повествовательные техники*. Остановимся на ключевых пунктах этой трансформации.

1. *Стиль в модернистских текстах становится важнее сюжетно-нарративных конструкций*. Модернистскому автору важнее ответить на вопрос, как именно он пишет, чем рассказать, о чем его книга. Кроме этого, повествование модернизма «...обретает жизнь лишь в момент своего прочтения, и ее реальная ценность неотделима от этой обусловленности исполнением»³³. Момент чтения и учет точки зрения аудитории становится, по мнению П. Валери, значимым творческим действием, который демонстрирует механизм работы эстетического опыта, рассредоточенного между автором и аудиторией. Сущностная черта этого механизма видится в том, что рассказ о субъекте построен от имени самого субъекта, всевидящий автор ушел в прошлое, восприятие времени и пространства переданы глазами литературного персонажа. В пределе все это приводит к художественному солипсизму, именно поэтому стиль описания действительности от лица персонажа становится важнее сюжета и событий, в которые персонаж вовлечен.

2. *Редукция сюжетного компонента приводит к множественности точек зрения*. Чтобы художественное произведение выглядело если не достоверным, то хотя бы правдоподобным, модернисты вводят множественность повествования и множественность точек зрения, и, как следствие, релятивизацию сюжета. Разная перспектива показывает относительность истины, что находит подтверждения в научных исследованиях по физике и математике. Истина теперь зависит от обстоятельств, времени и места наблюдения за ней, от самого

³³ Валери П. Художественное творчество // Об искусстве / пер. с франц. Изд. подг. В.М. Козовой. Предисл. А. А. Вишневого. М., Искусство, 1976. С. 130.

наблюдателя, то есть от положения рассказчика, который скрупулезно фиксирует и передает свой опыт. Но рассказчик часто уступает место персонажу, поэтому повествовательная перспектива перераспределена в пользу литературного субъекта, который в состоянии гарантировать правдоподобие. Между заблуждениями персонажа, его неточным восприятием реальности и самой реальностью стоит теперь знак равенства.

3. Относительность хронотопа, его «релятивность» приводят к ***трансформации линейной модели времени***. Общественное и частное время в модернистских романах существенно различаются, даже расходятся. Модернистская проза, по сути, отменила стандартное, линейное течение времени, сделав приоритетом «*неоднородную индивидуальную темпоральность*»³⁴, то есть восприятие субъектом течения времени. Временные отклонения в повествовании, хронологическая путаница превращаются в норму.

Модернистские стратегии письма и эпистолярная форма. Итак, субъектный фактор является системообразующим для модернистской эстетики и поэтики. Однако даже краткое описание критериев литературного модернизма, данное выше, и сравнение модернистских приемов повествования с литературным процессом предыдущих столетий позволяет констатировать, что *почти любой классический эпистолярный роман XVIII или XIX века давал возможность точно так же раскрыть сложный внутренний мир отправителя и адресата, параллельно предлагая читателю множественную темпоральность, соположение разных точек зрения и релятивность сюжетного компонента.*

На этот факт обратила внимание автор доминирующей на сегодняшний момент теории эпистолярной прозы Дж.Г. Альтман, сформулировав важнейший для нашей работы аргумент. Несмотря на то, что Дж.Г. Альтман обращается к опыту европейской модернистской литературы, ее утверждение, с очевидной поправкой, применимо к литературе модернизма русского: «*Задолго до Пруста,*

³⁴ Matz J. The Novel // A Companion to Modernist Literature and Culture / Ed. by D. Bradshaw and K.J. Dettmar. Malden, MA, USA; Oxford, UK; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2006. P. 221.

Вульф, Джойса и других современных писателей эпистолярные романисты экспериментировали с эллиптическим повествованием, субъективностью и множественностью точек зрения, полифонией голосов, внутренним монологом, наложением временных уровней, представлением одновременных действий»³⁵.

Из этого следует, что интерес к внутреннему миру героя, фрагментарность, случайность и текучесть восприятия, сомнение в происходящем с героем, темпоральная сложность и неоднородность характерны не только для модернистской прозы, но востребованы и эпистолярным жанром. Таким образом, модернистский автор обращается к эпистолярной форме, дублируя имеющиеся в его распоряжении повествовательные стратегии, перемещается в зону нарративного комфорта, оказывается в привычной для себя повествовательной среде. Между тем объединение модернистского повествования с эпистолярной формой формирует новые комбинации из литературной переписки и иных повествовательных стратегий. При этом, укрепляется материальность писем как средства доставки и замещения эмоций и непредсказуемых психологических состояний, а эпистолярный жанр как таковой продолжает свое существование и трансформируется лишь в сочетании с художественными приемами, лежащими за рамками традиционной эпистолярной прозы.

В целом, мы полагаем, что причины обращения к эпистолярной форме у авторов русского модернизма стоило бы искать в общих особенностях модернистской литературы³⁶. Иначе говоря, русская эпистолярная проза периода модернизма не только подтверждает принципы прозы XX века, но и усиливает влияние ряда параметров традиции.

Объектом диссертационного исследования является эпистолярная проза модернизма в его постсимволистском изводе. Оговоримся, что сужение «объектных рамок» нашего исследования связано с чрезвычайно широким полем литературы русского модернизма, имеющего в своем развитии несколько

³⁵ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1982. P. 195.

³⁶ Осипова О.И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин. М: Изд-во ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2014. 360 с.

периодов. Мы не рассматриваем первый (ранний) этап его бытования, соотносимый, в основном, с эстетикой и поэтикой символизма, тем более, что в символистском дискурсе превалировал жанр лирических (но отнюдь не прозаических!) писем, а сосредоточиваемся на втором периоде существования русского модернизма, который начинается после кризиса символизма (в конце 1900-х годов) и продолжается фактически до середины XX века (в творчестве как писателей метрополии, так и эмиграции). Этот период именуется в литературоведческой практике как «постсимволистский» (И.П. Смирнов³⁷, Т.В. Игошева³⁸), «зрелый» (Л.Г. Панова³⁹), «поздний» (Л.Г. Кихней⁴⁰). Мы полагаем, что все три обозначения этого периода модернизма имеют право на существование (оговаривая, что дефиниция «авангардизм» представляется нам сугубо в контексте нашего исследования избыточной).

Материалом исследования являются эпистолярные произведения М.А. Кузмина, В.Б. Шкловского, М.И. Цветаевой, Д.И. Хармса и В.В. Набокова, а также эпистолярные опыты А.С. Пушкина как «жанрового» предшественника

³⁷ Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М: Наука, 1977. С. 9-165; См. также исследования творчества символистов: Игошева Т.В. Две души: мифологема души в статье А. Блока «Душа писателя» и стихотворении в прозе И.Ф. Анненского «Моя душа» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 6 (39). С. 712-716; Игошева Т.В. Понятие «воли» в размышлениях А. Блока о революции // Соловьевские исследования. 2020. № 3 (67). С. 79-92; Игошева Т.В. «Русский универсализм»: новое о Вячеславе Иванове // Русская литература. 2020. № 2. С. 211 – 213; Игошева Т.В. Стихотворение А.А. Блока «Вспомнил я старую сказку...»: о пропущенных звеньях традиции // Художественные традиции в русской литературе XX-XXI веков. Сб. статей и материалов V международной научной конференции «Мусатовские чтения – 2015». Великий Новгород, 2017. С. 38 – 49; Игошева Т.В. «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока: поэтика религиозного символизма. Великий Новгород, 2004. 128 с. См. также статьи о писателях постсимволистской формации: Игошева Т.В., Терешкина Д.Б. О стихотворении Велимира Хлебникова, посвященном Михаилу Клопскому («Святче Божий!...») // Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы международной научной конференции. Великий Новгород, 17 – 19 октября 2013. М., 2015. С. 89 – 96; Игошева Т.В., Петрова Г.В. Пастернаки: новый формат // Русская литература. 2015. № 2. С. 266–268; Игошева Т.В. Роман М.А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: о семантике заглавия // Русский модернизм и его наследие. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 381 – 402.

³⁸ Игошева Т.В. Символизм и постсимволизм: диалог эстетических систем // Русская литература. 2012. № 1 С. 235-237.

³⁹ Панова Л.Г. Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие / Л.Г. Панова; науч. ред. М. Трунин. М.: Рутения, 2021. 928 с.

⁴⁰ Кихней Л.Г. Под знаком акмеизма. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2017. 608 с.

модернистов. Выбор конкретных текстов для анализа продиктован целью и задачами и обусловлен внутренней логикой исследования.

Однако эпистолярные произведения Хармса, Цветаевой и Шкловского требуют пояснения. У этих авторов мы берем для анализа по сути дела подлинные письма, которые в процессе эстетической коммуникации или при условии эстетических установок восприятия (с авторским намерением или без оногo) превращаются в артефакт искусства. Подобный эффект обусловлен тем, что *«аутентичный текст»*, прочитанный не как бытовое письмо, а как эстетический объект, легко и быстро приобретает признаки художественного письма. Убедительным подтверждением подобного превращения и жанрового перехода можно считать любовные письма Д.И. Хармса, обращенные к Клавдии Пугачевой, эпистолярный роман В.Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви» (1923), в основе которого, судя по всему, реальная переписка автора с Э. Триоле, и эпистолярную повесть «Флорентийские письма» М.И. Цветаевой, в которых факт быта демонстративно превращен «первым поэтом XX века»⁴¹ в факт литературы.

Предметом исследования являются стратегии формoобразования эпистолярной прозы русского модернизма.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена эпистолярным ракурсом изучения прозы позднего русского модернизма. Предпринятый анализ позволил впервые:

- 1) обосновать ключевую роль онтологии и эстетики модернизма в формoобразовании эпистолярных артефактов в отечественной литературе первой половины XX века;
- 2) ввести в научный оборот термин *эпистолярный компонент*, его концептуализировать и продемонстрировать его воплощение на материале произведений поздних модернистов (М. Кузмина, В. Шкловского, М. Цветаевой, Д. Хармса, В. Набокова);

⁴¹ Бродский И.А. Марина Цветаева: весна 1980 – осень 1990 // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. С. 59.

3) уточнить и систематизировать теоретическую базу исследования и на этом основании выявить ранее не обозначенные формообразующие модели эпистолярной прозы (*коммуникационную, драматическую, а также модель, основанную на теории речевых актов*), показать возможности их использования в комбинации с иными художественными стратегиями, доминировавшими в эпистолярной прозе;

4) обнаружить связь и взаимозависимость эпистолярно-жанровых форм и способов художественного мышления писателей постсимволистской формации:

(а) показать стадии трансформации реальных писем в произведения искусства (в творческой мастерской Д. Хармса, М. Цветаевой, В. Шкловского);

(б) уяснить жанровые особенности эпистолярной новеллы (в творческой мастерской М. Кузмина и В. Набокова);

5) объяснить природу феномена «памяти культуры» как аккумуляции жанрового опыта предшественников:

(а) установить генетические истоки эпистолярной прозы (бытовое письмо, французский роман Нового времени), и с этой точки зрения объяснить феномен интертекстуальности, мифологизации, кросс-культурного диалога;

(б) выявить роль эпистолярных опытов А.С. Пушкина (в том числе фрагмента «Марья Шонинг», недооцененного литературоведами) в развитии эпистолярных стратегий русских модернистов, усвоивших во многом через пушкинский канон технику эпистолярного балансирования на грани быта и литературы, тактику двойного нарратива, отображения углубленных психологических состояний в полифоническом восприятии, установки на стилизацию, пародирование и пр.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что в работе впервые вычленены семиотические звенья, участвующие в формообразовании

эпистолярных структур (*эпистолярный компонент, двойной нарратив, эпистолярно-психологическая модальность*) и выработан алгоритм их анализа. Немалым теоретическим достижением является то, что выявлен механизм формообразования прозаического эпистолярия (из речевого жанра), определены связи и различия со смежными структурами (бытовым письмом, ораторско-публицистическим и лирическим посланием), установлены закономерности генезиса (из романа Нового времени) и эволюции эпистолярной парадигмы в русской литературе XIX–XX веков.

Итоги работы позволяют осмыслить в теоретическом аспекте принципы формообразования и смыслопорождения в эпистолярной прозе как таковой. Кроме того, полученные результаты могут быть задействованы при выявлении процессов жанрообразования в диалогически ориентированной прозе, адресованной лирике и драматургии, чему давно назрела необходимость в современном литературоведении.

Практическая значимость работы определяется тем, что ее результаты и материалы могут быть применены при чтении лекционных и практических курсов в гуманитарных вузах, основные выводы и положения также могут быть использованы для составления словарных статей, пособий и спецкурсов по теории и истории русской литературы.

Методология и методы. Методологическая основа исследования включает системно-типологический, структурно-семиотический методы, метод компонентного анализа, сравнительно-исторический и интертекстуальный методы, нарративную теорию, теорию речевых актов, теорию коммуникации.

Базой наших теоретических рассуждений над жанровыми особенностями эпистолярной прозы русского модернизма являются труды российских филологов, в частности, Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, М.Л. Гаспарова, С.С. Аверинцева, Н.Д. Тамарченко, Л.Я. Гинзбург, Н.Я. Лейдермана, С.Н. Бройтмана, А.В. Леденева, Б.П. Иванюка, Т.В. Игошевой, Л.Г. Кихней, О.И.

Осиповой⁴². Особое значение для нас имеет концепция эпистолярного жанра, предложенная В.Б. Шкловским.

Помимо этого, мы опираемся на труды французских ученых структуралистского и постструктуралистского направлений, которые во второй половине XX века детально анализировали коммуникационный аспект литературы и эпистолярный роман XVIII века (Р. Барт, Ю. Кристева, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, Ж. Руссе, Ф. Жост, Л. Версини), а также на выводы о природе и особенностях формирования значения эпистолярного жанра, которые извлекаем из статей и монографий ведущих европейских и североамериканских исследователей эпистолярной прозы и нарративных стратегий: Дж.Г. Альтман, Б. Дуйфхузен, Э. Руэ, В. Шмид⁴³.

На защиту выносятся следующие теоретические положения:

1. Субъектный фактор, выполняя типологизирующую функцию, обуславливает ряд сходжений между ранними художественными эпистолярными текстами и модернистской прозой. Более того, особенности модернистского текста максимально ярко проявляются в эпистолярных формах, именно там модернистские установки кристаллизуются и наиболее полно воплощаются.

2. Эпистолярный компонент формирует эпистолярность конкретного произведения и характерный для жанрового канона двойное повествование – о письмах и о событиях, которые в этих письмах изложены. Поэтому основой эпистолярного повествования становится «двойной нарратив», предполагающий сложную игру субъектными точками зрения. *Точка зрения* как нарративная категория оказывается структурообразующим компонентом эпистолярной прозы. Драматически сталкивая разные точки зрения, эпистолярная проза декларирует отсутствие одного, «истинного» положения дел.

3. Эпистолярный жанр как сложная прагматическая целостность по своим структурно-функциональным характеристикам генетически связан с романом

⁴² Сведения о работах названных ученых приведены в постраничных ссылках в теоретической и практической главах диссертации, а также в списке литературы.

⁴³ Выходные данные трудов указанных авторов даны в ссылках в тексте диссертации и в списке литературы.

Нового времени в его психологическом изводе: смещение акцента с внешних событий на внутренние, концептуализация аффекта, диалогическая конфликтность разных точек зрения, психологическая драматичность – все эти черты свойственны как письму, так и психологическому роману.

4. Вышеуказанные особенности эпистолярного жанра были выявлены Ш. Бодлером (заметки к роману «Опасные связи» Шодерло де Лакло) и В. Шкловским (заметки к роману «Бедные люди» Достоевского). Типологическое сходство идей Бодлера и Шкловского, разработанных на принципиально разном материале, позволяет утверждать, что писателям удалось обнаружить некие формообразующие, инвариантные основы эпистолярного жанра, проявляющиеся в самых разнообразных художественных эпистолярных произведениях.

5. Эпистолярная проза Пушкина во многом предвосхитила модернистские искания и задала канон русской эпистолярной прозы в целом. В целом пушкинский канон эпистолярной прозы характеризуется следующими параметрами:

- стратегия пародирования эпистолярного жанра в целом;
- подчеркнутая, нарочитая литературность персонажей в сочетании с одновременной отменой их литературности;
- многообразие точек зрения и отсутствие единственного достоверного повествования о событиях;
- подключение к эпистолярному повествованию пространства личного общения;
- психологизм персонажей;
- реабилитация чувств и реабилитация демонстрации эмоций на публике

6. В модернистских эпистолярных произведениях соотношение жизни и литературы варьируется в широких пределах – от трактовки биографических фактов в литературном контексте (Хармс) до мифологизации жизненного материала (Цветаева) и баланса на границе между жизнью и литературой (Шкловский). Однако во всех трех случаях способом связи жизненного и литературного материала оказывается эпистолярный жанр.

7. Генетическая связь художественного эпистолярного жанра с романом Нового времени приводит к тому, что письмо может интерпретироваться автором не только как способ характеристики героя и средство выражения аффективно-эмоциональной составляющей, но и как объект художественных экспериментов. Именно в такой функции эпистолярный компонент используется в новелле Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» и рассказе Набокова «Как-то раз в Алеппо».

8. Жанрово-стилевая «слоистость» и многосоставность новеллы Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» оказывается важнейшим механизмом смыслопорождения. Были выделены три главных традиции, которые, сложным образом взаимодействуя, образуют семисоферу новеллы: демонологический нарратив; либертинская модель; сюжет волшебной сказки. При этом демонологический нарратив, используемый Кузминым в новелле, трактуется не в сюжетно-авантюрном аспекте, но понимается как способ репрезентации темы женской чувственности. Таким образом, классическая функция эпистолярного нарратива – быть передатчиком эмоции – сохраняется и здесь, сопрягаясь тем не менее с авторской доминантой на пародию и стилизацию.

Набоковская новелла «Как-то раз в Алеппо» отражает серьезные изменения, которые переживал эпистолярный жанр в первой половине XX века. Писатель объединил две нарративные стратегии (эпистолярную и ненадежного рассказчика), вложил одну в другую как детали единого конструктора, подчеркнув тем самым действенность модели «текст в тексте» и усилив «я-повествование».

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности положений и выводов диссертационного исследования достигается системным анализом большого корпуса текстов, совокупностью различных методов изучения эпистолярного наследия русского модернизма. Комплексный методологический подход, реализованный в диссертации, позволяет прийти к достоверным и выверенным выводам.

При подготовке диссертации автор опирался на собственный преподавательский опыт интерпретации и создания текстов с применением

различных повествовательных стратегий, полученный в 2020–2023 годах. Положения работы были апробированы, в частности, в ходе чтения лекций и проведения семинаров по дисциплинам, имеющим отношение к проблематике повествовательных стратегий в Департаменте коммуникаций Высшей Школы Экономики.

Результаты работы были представлены в докладах, прочитанных на XII Международной научно-практической конференции по гуманитарным наукам (Москва – Пенза, 5–6 апреля 2022 г.); на Международной конференции «Литература Серебряного века и Русского Зарубежья в контексте русской и мировой культуры» (Москва, 19 апреля 2022 г.); на XIV Международной научно-практической конференции по гуманитарным наукам (Москва – Пенза, 21–22 ноября 2022 г.); на XV Международной научно-практической конференции по гуманитарным наукам (Москва – Пенза, 27–28 апреля 2023 г.). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории журналистики и литературы Московского университета им. А.С. Грибоедова.

Структура диссертации обусловлена задачами исследования. Диссертация состоит из введения, 4 глав, заключения, списка литературы и приложений (включающих объемные цитатные фрагменты, необходимые для релевантной аргументации положений работы).

ГЛАВА 1. ЭПИСТОЛЯРНАЯ ПРОЗА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ АСПЕКТАХ

1.1. К характеристике эпистолярного компонента

Тезис Ю.Н. Тынянова о том, что «и эпистолярная, и мемуарная формы были традиционны для слабо сюжетных построений»⁴⁴, позволяет концептуализировать категорию «эпистолярный компонент» как структурно-содержательную модель, имитирующую частную переписку и обретающую жанровый статус эпистолярного прозаического произведения (от большой формы романа до малой прозы в виде эпистолярной повести, эпистолярного рассказа, эпистолярной новеллы) или представляющую собой фрагментарное образование, вставку в более крупную художественную систему⁴⁵.

Мы понимаем утверждение Ю.Н. Тынянова о слабой сюжетности эпистолярной формы как наличие обязательной сочетаемости с другими частями системы художественного произведения, которая заложена в природу эпистолярного компонента. Жанровые признаки или эпистолярное содержательное поле могут быть в таком случае отнесены к парадигматическому уровню, а эпистолярный компонент принадлежит уровню синтагматическому, уровню реализации, моменту воплощения в конкретном тексте. Как и в химии, где компонент – это вид частиц, образующих вещество, компонент литературный, в частности, эпистолярный – это элементарная часть, базовый элемент, сочетающийся с другими и образующий новую систему как структурно-содержательное целое. Таким образом, эпистолярный компонент создает, согласно Р.О. Якобсону, «литературность, т. е. то, что делает данное произведение

⁴⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). С. 427.

⁴⁵ Благодарим проф. Л.Г. Кихней за помощь при формулировке понятия «эпистолярный компонент».

*литературным произведением»*⁴⁶, в нашем случае, формирует эпистолярность (то, что позволяет отнести художественное произведение к эпистолярной прозе) или указывает на наличие признаков жанровой доминанты: вымышленных художественных писем, написанных литературными персонажами. Эпистолярный компонент формирует эпистолярность конкретного произведения и характерный для жанрового канона двойное повествование – о письмах и о событиях, которые в этих письмах изложены.

А теперь укажем на параметры и обстоятельства, описывающие категорию эпистолярного компонента:

1. Обязательное присутствие отправителя и адресата – заложенный здесь принцип адресации, коммуникационный, по своей сути, считаем ключевым; даже если текст состоит из единичного письма (как у Д.И. Хармса или В.В. Набокова), адресат и его ответ подразумеваются, а наличие в художественном произведении эпистолярной пары – исходного письма и ответа на него, как в классическом эпистолярном романе, например, в «Опасных связях» П.А.Ф. Шодерло де Лакло – лишь превращает получателя из имплицитного, скрытого по разным, преимущественно, художественным причинам, в эксплицитного, проявленного в тексте.

2. Материальность, «вещность» письма, которое воплощается в указании реквизитов переписки, в частности, датировки, обращения, подписи, иными словами, признаков материализации эпистолярной формы; при этом, письмо как вещь в эпистолярной прозе является фикцией, репрезентацией того, что фактически отсутствует в непосредственном восприятии (партнер по переписке, его чувства, описываемые с темпоральным искажением события, как правило, закончившиеся к моменту их описания), поскольку письмо, строго говоря, не написано на бумаге, чернилами и от руки, а напечатано издательством и включено в состав книги.

⁴⁶ Яковсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага: Политика, 1921. С. 11.

3. Почтовый канал коммуникации и театральный принцип его восприятия (заимствование аналитической модели из коммуникационной теории и теории драмы): помимо всего прочего, материальность корреспонденции задает и программирует восприятие канала коммуникации, каким является почтовая корреспонденция, со стороны персонажа, который наблюдает за циркуляцией писем, будь то получатель, который с нетерпением ждет, или читатель, который, как театральный зритель, не менее внимательно следит за ответом и событийным рядом, представленном в письмах.

4. Повествование с точки зрения протагониста, рассказ-монолог от первого лица / Ich-Erzählung; даже если рассказчик в тексте так или иначе присутствует (в виде многоточия в эпистолярной новелле М.А. Кузмина, ненадежный рассказчик, совпадающий с «я-повествователем» у В.В. Набокова).

5. Следовательно, модель «текст в тексте» проявляется всякий раз, когда рассказ-монолог от первого лица включается в более крупное художественное целое, мотивированное либо присутствием рассказчика, либо вставкой в иную жанровую разновидность (эпиграф к «Евгению Онегину» письма Татьяны и Онегина являются текстами, инкорпорированными в ткань романа в стихах).

6. Рассказ о нюансах эмоциональной жизни героя, о том, что составляет его внутренний мир, реабилитация его эмоциональной сферы, которую демонстрируют и адресату, доверяют другому корреспонденту в переписке, исповедуются (незаконченный пушкинский фрагмент «Марья Шонинг»).

7. Эпистолярный компонент обладает высокой степенью сочетаемости с другими художественными стратегиями, в частности, стилизацией и пародией (М.И. Кузмин), абсурдное лингво-семиотическое повествование в виде нарушения постулатов нормальной коммуникации (Д.И. Хармс), ненадежный рассказчик, совпадающий с повествователем-персонажем (В.В. Набоков), психологическая проза, предполагающая драматизм переживаний, в особенности, женщины, чей образ формирует центральную сюжетную линию (пушкинский фрагмент «Марья Шонинг»).

Таким образом, классификация эпистолярного компонента могла бы включать, по крайней мере, пять разновидностей:

1) «Аутентичный текст» писателя или поэта, воспринимаемый публикой на основе «эстетического опыта»⁴⁷ и уподобленный художественному произведению (переписка Д.И. Хармса с актрисой Клавдией Пугачевой);

2) Частное, бытовое письмо любовного или дружеского толка, которое конвертируется автором-участником переписки в художественное произведение и публикуется как отдельная книга («Флорентийские ночи» М.И. Цветаевой);

3) Полноценный обмен письмами в художественном произведении с двойным сюжетом, как правило, это эпистолярные пары / Briefwechsel (пушкинский «Роман в письмах»);

4) Несколько писем одного отправителя или даже единичное письмо, когда получатель и его ответ подразумеваются (имитационные эпистолярные фрагменты Д.И. Хармса, эпистолярный рассказ В.В. Набокова);

5) Эпистолярная вставка в произведение, характеризующееся своей иной художественной завершенностью (письма Татьяны и Онегина).

Важным следствием разнообразия эпистолярных компонентов, которые распределяются между документальностью и художественным вымыслом, является то, что художественную переписку имеет смысл рассматривать с привлечением нелитературоведческих концепций, а с опорой на теорию драмы и прагматический аспект коммуникационных теорий. Подтверждение нашему предположению находим в теории эпистолярной прозы Дж.Г. Альтман, утверждавшей, что «аналитические модели, заимствованные из теории драмы, теории речевого акта и теории коммуникации в целом точнее описывают происходящее в эпистолярном произведении, чем стандартные нарративные теории»⁴⁸. На наш взгляд, на первом месте при рассмотрении коммуникационных

⁴⁷ Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / пер. с англ., под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. При участии издательства Уральского Государственного Университета (г. Екатеринбург). Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. С. 155–180.

⁴⁸ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 207.

аспектов в оценке эпистолярной прозы остается прагматика высказывания, причем, в таком виде, как это явление понимала советская социалингвистическая компаративистика: «Не менее важно учитывать, на что направлено рассматриваемое высказывание. Необходимо понять, какова его цель – передать информацию или вызвать эмоциональный отклик, в какой речи – письменной или устной – оно звучит, предназначено ли оно для широкой аудитории или для узкого круга слушателей»⁴⁹. Л.П. Якубинский выделяет здесь в качестве основополагающего критерия «влияние аудитории» и ее учет в авторской установке. На современном этапе компаративистскую методологию продуктивно применяет Б.П. Иванюк при исследовании как прозаического, так и поэтического художественных текстов⁵⁰.

1.2. Генезис эпистолярной прозы: между бытовым письмом и романом Нового времени

Примечательно, что смещение от собственно литературоведческого описания в сторону теорий коммуникации позволяет увидеть, во-первых, что эпистолярная проза – это устойчивое средство доставки разнообразного содержания. Во-вторых, поскольку эпистолярный сюжет всегда двойственный – повествование о событиях и повествование о переписке, в которой эти события

⁴⁹ Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. С. 96. Цит. по: Эрлих В. Русский формализм: история и теория / Пер. с англ. А.В. Глебовской. СПб.: «Академический проект», 1996. С. 234.

⁵⁰ Иванюк Б.П. «Державин. Жизнь званская» С. Петрова – «Евгению. Жизнь званская» Г. Державина: диалог с прототекстом // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 65. С. 193-203; Иванюк Б.П. «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Идиот» Ф. Достоевского: сюжетные перверсии «высокого» слова // Russian Linguistic Bulletin № 2 (18). Yekaterinburg, 2019. С. 9-14; Иванюк Б.П. Стихотворные былина, легенда, сказание, предание (словарный формат) // Филоlogos. Вып. 3(42). Елец, 2019. С. 39-44; Иванюк Б.П. Стихотворные травелог, анабасис и катабасис: словарный формат // Филоlogos. Вып. 3(54). Елец, 2022. С. 63-67.

отражены, художественные письма предполагают наличие некоего промежуточного звена, аудитории-ретранслятора, которая сообщает о происходящих событиях, пропуская их через собственную точку зрения. В-третьих, эпистолярная проза принципиально эллиптическая, неполная. В письмах переданы отзвуки, вторичные следы событий. Отправитель может и не быть свидетелем происходящего. В-четвертых, в эпистолярном произведении коммуникационные и речевые поступки (исповедь или отсутствие ответа) являются более важными действиями, чем описанные в письме события. В-пятых, события в художественных письмах «скорее разыгрываются»⁵¹, чем передаются как полноценное информационное сообщение, поскольку читатель наблюдает за развитием событий, как зритель, который смотрит на сцену. Поэтому при интерпретации эпистолярных произведений русского модернизма мы привлекаем категории из концепции эпистолярного жанра В.Б. Шкловского и комментарии к «Опасным связям» Ш. Бодлера, которые позволяют концептуализировать драматическую модель эпистолярной прозы.

В настоящем параграфе решается двойная задача. С одной стороны, мы ставим вопрос генезиса европейской художественной эпистолярной прозы, а с другой стороны, намечаем общие координаты анализа этого феномена. В аспекте нашей задачи работы Шкловского и Бодлера имеют высокую степень репрезентативности. Так, писатели, с одной стороны, обращаются к историко-литературному материалу, находящемуся у истоков художественных эпистолярных исканий, а с другой стороны, – на основе этого материала – предлагают теоретическую разработку эпистолярного жанра.

В последнем случае трудно переоценить теоретическую важность их идей. Их значимость подтверждается тем, что отзвуки этих гипотез обнаруживаются в более поздних концепциях эпистолярной прозы; в связи с чем можно утверждать, что Бодлер и Шкловский почувствовали самый нерв эпистолярного повествования.

С точки зрения исторической поэтики эпистолярная проза, конечно же, начинается с бытового письма как части эпистолярной литературы.

⁵¹ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 207.

Художественные письма как жанр, вообще говоря, происходят, если воспользоваться выражением Ю.Н. Тынянова, из «вне-литературных рядов»⁵². Похожей логики придерживался М.М. Бахтин, считавший художественные письма полулитературным жанром, который «вырабатывает устойчивый и дифференцированный канон»⁵³. Тем не менее по мысли М.М. Бахтина, эпистолярная проза в своей доминирующей форме эпистолярного романа XVII–XVIII веков восходит, не только и не столько к полулитературному жанру письма, но и к барочному роману в его «патетико-психологической ветви»⁵⁴. В этом рассуждении есть совпадение с точкой зрения В.В. Виноградова, который настойчиво и не без оснований помещал эпистолярный жанр в парадигму сентиментализма: «Недостаток “внешнего содержания” неразрывно связан с эпистолярной формой сентиментального романа»⁵⁵. Однако именно М.М. Бахтин сделал существенное обобщение, согласно которому «сентиментальный психологический роман генетически связан с вводным письмом барочного романа, с эпистолярной любовной патетикой. <...> Патетика становится комнатной. <...> Сентиментально-патетический роман повсюду связан с существенным изменением литературного языка в смысле сближения его с разговорным» (приложение 1.1)^{56, 57}. Полагаем, что М.М. Бахтин уловил связь между романским жанром, в том числе, в эпистолярной форме, и переменами в восприятии и репрезентации многообразной и непредсказуемой картины мира, которые происходили с человеком Нового времени, пытавшимся быть современным.

⁵² Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Архаисты и новаторы. Прибой, 1929. Ardis reprint. Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers Heatherway, 1985. С. 80.

⁵³ Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. С. 193.

⁵⁴ Там же, с. 207.

⁵⁵ Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма (роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: «Наука», 1976. С. 164.

⁵⁶ В дальнейшем в работе в скобках указаны приложения, где представлены дополнительные материалы (расширенные цитаты, отрывки из художественных произведений и пр.). Номер соответствует номеру приложения и номеру цитаты в списке (через точку).

⁵⁷ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 208.

Как отметили и М.М. Бахтин, и В.В. Виноградов, расцвет эпистолярного романа приходится на век сентиментализма, *«век чувствительности»*⁵⁸, сформировавший интерес к внутреннему миру героя и позитивной оценке выражения чувств на публике, век, реабилитировавший эмоциональную жизнь обычного человека эпохи Просвещения, для которой были характерны *«индивидуальная свобода, человек как цель наших действий и, наконец, универсальность. Эмансипация и автономия – вот слова, обозначающие два равно необходимых этапа одного процесса»*⁵⁹. Реальные люди в их разнообразии, конкретные мужчины и женщины в частных обстоятельствах жизни, их речь, переживания и чувства увлекают читателя эпистолярной прозы. Сентиментальный век – тот самый «потерянный рай» эпистолярного романа. В конце XVII века и вплоть до начала XIX века художественные письма можно считать наиболее востребованным развлечением. «Письма португальской монахини» Г.-Ж. Гийерага (1669), «Памела» С. Ричардсона (1740), его же «Кларисса» (1748), «Персидские письма» Монтескье (1721), «Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо (1761), «Страдания юного Вертера» И.-В. Гете (1774), «Опасные связи» П.А.Ф. Шодерло де Лакло (1782) – вот лишь самые заметные романы, написанные в эпистолярной форме.

Дихотомию в происхождении эпистолярной прозы – бытовое письмо или жанр романа Нового времени – снимает синтетический тезис Э. Руэ: в XVII–XVIII веках эпистолярный жанр стал популярным благодаря роману в письмах, возникшему в результате не только переосмысления, но и, в первую очередь, сочетания бытового письма и европейского романного жанра⁶⁰. Этот синтез обретает изящную формулу, которую П.А.Ф. Шодерло де Лакло заключает в письмо маркизы де Мертёй кавалеру Дансени, 121-ое письмо «Опасных связей»: «Друг мой, пишите мне лишь для того, чтобы высказывать свои подлинные мысли

⁵⁸ Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: «Наука», 1994. С. 16.

⁵⁹ Тодоров Ц. Дух Просвещения / пер. с франц. В. Божовича. М.: Московская школа политических исследований, 2010. С. 8.

⁶⁰ Ruhe E. Comment dater la naissance du Roman par lettres en France ?/Trad. de l'allemand par I. Demangeat // OpusBibliothek. Neuphilologisches Institut Romanistik. Universität Würzburg, 2009. P. 383. https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/2758/file/Ruhe_Comment.pdf

и чувства, и не посылайте мне набора фраз, которые я найду сказанными лучше или хуже в любом модном романе»⁶¹.

Помимо интереса к внутреннему миру персонажей, к описанию «подлинных мыслей и чувств», популярность эпистолярной прозы была связана с тем, что вымышленные частные письма казались читателю правдоподобными, поскольку воспроизводили индивидуальный опыт бытовой переписки. На наш взгляд, в современных исследованиях случаи использования литературных писем с учетом бытового опыта переписки могут быть описаны при постановке «проблемы соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта»⁶², о которой заговорили представители русской формальной школы. Так, Ю.Н. Тынянов объяснил на основе принципа функциональности, как именно частное письмо, считавшееся в одну эпоху разделом бытовой переписки, в другое время становится художественным явлением: «... дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный»⁶³. При этом, как отмечали и видные западные слависты, в определенные моменты литературного процесса, в особенности, в пушкинские времена, бытовые события, отраженные в переписке, подчеркнута эстетизировались (приложение 1.2)⁶⁴. Подчас бытовые письма как раздел эпистолярной литературы, по выражению Р.М. Лазарчук, «вмешиваются в литературу, забегают вперед литературы»⁶⁵. Трансформация письма как бытового феномена в сугубо литературный происходила, по мнению Л.Я. Гинзбург, на основе понятия «эстетическая преднамеренность», которая «может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой, рассчитанной

⁶¹ Choderlos de Laclos P. A.F. *Les liaisons dangereuses*. V. 2. Illustrations en couleur de George Barbier. Paris: Le Vasseur et Compagnie, 1934. P. 94–95.

⁶² Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // *О литературе. Работы разных лет*. М.: Советский писатель, 1987. С. 431.

⁶³ Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции* // *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1976. С. 273.

⁶⁴ Тодд У.М.Ш. *Литература и общество в эпоху Пушкина* / пер. с англ. А.Ю.Миролюбовой. СПб.: Академический проект, 1996. С. 13.

⁶⁵ Лазарчук Р.М. *Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы*: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972. С. 4.

па читателей – иногда посмертных, иногда и прижизненных»⁶⁶. Если обычное письмо задумано с целью оказать эстетическое воздействие на адресата и одновременно на более широкую аудиторию, если его чтение допустимо не только в частной жизни, но и в публичной сфере, то есть, если присутствует «эстетическая преднамеренность», о которой говорила Л.Я. Гинзбург, то это письмо становится предметом художественной литературы. «Эстетическую преднамеренность» можно понять и как авторскую установку, воплощенную в «эстетической структурности», на которую, в свою очередь, влияет степень фикциональной сложности эпистолярного текста.

Таким образом, идея о безусловном и непрерывном проникновении писем в литературу, которая объединяет концепции Ю.Н. Тынянова и Л.Я. Гинзбург, базируется, в первую очередь, на двойственности частной переписки, проще говоря, на «утверждении неразрывной связи литературы с бытовой действительностью, с той “жизнью”, фрагментом которой и являются письма»⁶⁷. Помимо категорий «функциональность» и «эстетическая преднамеренность», превращение «человеческого документа»⁶⁸ в «живой литературный факт»⁶⁹ происходит в зависимости от читательского восприятия частного письма. Упомянутый нами У.М. Тодд приводит пример такой рецепции в связи с оценкой жанровой принадлежности: «Арзамасцы определяли жанр <...> по доминирующему в нем чувству»⁷⁰. «Доминирующее чувство», как представляется, указывает на опыт восприятия и переживания, с которым при потреблении бытового письма сталкивается читатель. «Доминирующее чувство» – это переживание, доступное читателю, опыт, который читатель получает вне зависимости от того, является ли изначально переписка художественным

⁶⁶ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: «Художественная литература», 1977. С. 12.

⁶⁷ Росси Л. К вопросу о соотношении эпистолярной и художественной прозы в России в последней четверти XVIII века // Nortman M., Rossi L., Verč I. Slavica tergestina 2. Studia russica. Trieste: LINT, 1994. P. 96.

⁶⁸ Гинзбург Л.Я. Указ. соч. С. 12.

⁶⁹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: «Наука», 1976. С. 265.

⁷⁰ Тодд У.М.Ш. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И.Ю. Куберского. СПб.: Академический проект, 1994. С. 9.

вымыслом или представлена как бытовое письмо. В таком случае письма обретают художественный смысл, становятся частью литературы, позволяя переживать особый эстетический опыт и расцениваются читателем как единичное произведение в общем ряду других поэтических или прозаических текстов одного и того же автора. С другой стороны, переписка в художественном произведении создает ощущение правдоподобия, подчеркивает достоверность повествования о событиях и повествования о письмах. Между тем эпистолярная проза всегда имеет дело с условностью, основанной на якобы реальных событиях. Но реальность происходящего в письмах глубоко литературна, что бы по этому поводу ни думал читатель.

Возможно, функция создания правдоподобия слишком переоценена. С нашей точки зрения, роман как один из двух источников эпистолярного жанра в противовес бытовому письму выглядит сильнее. По мнению В.В. Набокова, идея письма как «человеческого документа» – это фантом, фикция. В.В. Набоков ставит также под сомнение принцип типизации персонажей и присутствие человеческих характеров, имея в виду, судя по всему, произведения реализма. В конце концов, читатель отдает себе отчет в том, что перед ним письмо вымышленное, и нет смысла задавать вопросы о существовании или невозможности существования персонажей, реальности или нереальности их переживаний в связи с тем, что художественный мир, созданный автором, является особой реальностью, не тождественной документальной действительности: «...так называемый “человеческий документ” уже сам по себе красивый фарс, а вся эта социология, которая кривляется в современном романе, столь же отвратительна, сколь смешна»⁷¹. Сомнения В.В. Набокова в значимости «человеческого документа» построены все-таки на крайней негативности. Более того, почти невозможно представить такую художественную переписку, даже если письма имитированы искусственным интеллектом, которая была бы свободна «от всякого человеческого

⁷¹ Набоков В.В. Пушкин, или Правда и правдоподобие / пер. Т. Земцовой // Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1 / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Предисл. и комментарии А. Люксембурга. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 548–549.

налета»⁷². А поскольку эпистолярное произведение всегда пребывает в тени европейского романа Нового времени, который поставил в центр частную жизнь и частные переживания, то психологические особенности персонажей всегда будут учтены в повествовании, как это происходит с эпистолярной прозой, где, как в традиционном психологическом романе, «объектом является субъект»⁷³.

Драматическая концепция основоположника модернизма Ш. Бодлера на основе его заметок к роману «Опасные связи». Для концептуализации драматической модели эпистолярного жанра, описывающей эпистолярную прозу с опорой на теорию драмы, особое значение имеют как роман П.А.Ф. Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782), так и его бодлеровская рецепция. Впервые на продуктивность драматической модели указала в конце 60-х годов XX века американская исследовательница И. Кенигсберг, применившая ее в ходе анализа произведений С. Ричардсона⁷⁴. В начале 70-х на комментарии Ш. Бодлера по поводу «Опасных связей» обратила внимание ученица и соратница Ю.М. Лотмана Л.И. Вольперт⁷⁵.

Ш. Бодлер оказался внимательным читателем романа П.А.Ф. Шодерло де Лакло, поэтому его комментарии касаются не только биографии автора и интриги, пожалуй, главного эпистолярного романа в истории европейской и русской литературы, но также содержат сравнение XVIII века с тем периодом, который М. Фуко называл «бодлеровская современность»⁷⁶. Бодлеровская современность – это эстетическая программа второй половины XIX века о мироощущении человека, «который наделен живым воображением, об одиночке, без усталости странствующим

⁷² Набоков В.В. Пушкин, или Правда и правдоподобие. С. 548–549.

⁷³ Кржижановский С.Д. Психологический роман. Статьи из Словаря литературных терминов // Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре: собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 684.

⁷⁴ Konigsberg I. Samuel Richardson and The Dramatic Novel. Lexington: University of Kentucky Press, 1968. 152 p.

⁷⁵ Вольперт Л.И. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роман в письмах» // Пушкинский сборник. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 483. Псков, 1972. С. 84–114.

⁷⁶ Фуко М. Что такое просвещение? / пер. с франц., примеч. Н.Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 132–149, <http://www.philology.ru/literature3/fuko-99.htm> (Дата обращения: 15.01.2023).

по великой человеческой пустыне, преследующем цель более высокую, нежели та, к которой тянется праздный фланер, и более значительную, чем быстротечное удовольствие минутного впечатления»⁷⁷.

В своих заметках 1866 года об «Опасных связях»⁷⁸ (опубликованы посмертно) Ш. Бодлер делает акцент, во-первых, на противостоянии, конфликтном диалоге, который разворачивается – в письмах и на глазах читателя – между маркизой де Мертёй и виконтом де Вальмоном: «Любовь к войне и война в любви. Слава. Любовь к славе. Вальмон и де Мертёй постоянно об этом говорят, правда, де Мертёй реже. Любовь к борьбе. Тактика, правила, методы. Слава победы. Стратегия достижения легкомысленной цели»⁷⁹. В сущности, Ш. Бодлер показал, что эпистолярная проза, в том числе, может быть сконструирована вокруг диалога-противоборства между адресатами. Противоречия участников переписки выглядят непреодолимыми, при этом, эмоционально персонажи в высшей степени зависимы друг от друга. Оппозиция и одновременная привязанность виконта де Вальмона и маркизы де Мертёй раскрывают значение жанра художественных писем в «Опасных связях». Ш. Бодлер комментирует разрушительную, в прямом смысле убийственную силу дистанционного противостояния участников литературной переписки в «Опасных связях», что кажется серьезным шагом к разгадке смысла романа П.А.Ф. Шодерло де Лакло. Конфликтность персонажей – основа сюжетной линии, однако, природа этого столкновения может быть интерпретирована не как частная схватка между любовниками, а как универсальная борьба за превосходство. Любопытно, что подобный анализ, но применительно к жанру трагедии предлагает Р. Барт. Так, изучая противоборство героев Ж. Расина (о «расиновском тезисе» Ш. Бодлера мы еще скажем), Р. Барт выдвигает предположение о том, что конфликт влюбленных стоило бы рассматривать преимущественно как властный: «Речь идет вовсе не о любовном конфликте, где

⁷⁷ Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Об искусстве / пер. с фр. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. М.: «Искусство», 1986. С. 292.

⁷⁸ Baudelaire C. Notes... sur les Liaisons dangereuses // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquiæ. I. Texte établi par Jacques Crépet. Paris: Louis Conard, libraire-éditeur, 1939. P. 328–338.

⁷⁹ Там же, р. 332. Пер. с фр. – наш.

двое противостоят друг другу потому, что один любит, а другой не любит. Первоосновное отношение – отношение власти, любовь лишь проявляет его. Это отношение настолько обобщенное, настолько строгое, что я смело решаюсь представить его в виде двойного уравнения: А обладает полной властью над В. А любит В, но В не любит А»⁸⁰.

Литературные письма в «Опасных связях», как, впрочем, и в любом другом эпистолярном произведении, – это цепочка монологических высказываний, которыми обмениваются персонажи. Чем острее конфликт, тем интереснее читателю наблюдать за диалогом в переписке, как будто бы он бросает взгляд из зрительного зала на сцену. Эпистолярный сюжет детерминирует структурные позиции отправителя и адресата, как и жанр трагедии распределяет героев в сценическом пространстве. На примере расиновского театра Р. Барт сделал вывод о том, как ведут себя персонажи, вовлеченные в действие перед зрительным залом, и кем эти персонажи, в действительности, являются: «Это первобытное действие разыгрывают не персонажи в современном значении слова; эпоха Расина называла их куда точнее: действователи (*acteurs*). Перед нами, в сущности, маски: фигуры, чьи отличительные признаки вытекают не из их гражданского состояния, а из их места в общей ситуации, в которой они заперты»⁸¹. Таким же образом бинарная оппозиция участников переписки предопределяет их взаимодействие, однако, по сравнению с трагедией эпистолярный сюжет смещает приоритет восприятия от универсального в пользу партикулярного, превращая героя из почти анонимной позиции в рамках событийной структуры в живую маску.

Во-вторых, Ш. Бодлер назвал роман П.А.Ф. Шодерло де Лакло «книгой об общительности, книгой ужасной, но написанной в форме легкой шутки (или насмешки) и уважающей приличия»⁸². Как мы понимаем мысль Ш. Бодлера, речь здесь может идти, среди прочего, о критике губительной либертинской модели поведения, которая интересовала французского поэта в связи с его размышлениями

⁸⁰ Барт Р. О Расине // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: «Прогресс», 1989. С. 169.

⁸¹ Барт Р. О Расине. С. 153.

⁸² Baudelaire C. Notes... sur les Liaisons dangereuses. P. 332. Пер. с фр. – наш.

о дендизме. Более того, по мнению М.М. Стивенс, Ш. Бодлер пытается критиковать дендизм по поводу неминуемого риска моральной деформации индивида: «Если Бодлер и считает «Опасные связи» «книгой моралиста», то, вероятно, потому, что пара Вальмон–Мертёй раскрывает порок дендизма всех времен. Нигде больше в литературе воля к власти не направлена с такой свирепой двуличностью на разрушение и уничтожение личности ради собственной выгоды и любви к славе. Но не означает ли это также, что Бодлер раскрыл какую-то непризнанную характеристику человеческой личности?»⁸³. Вот эта «непризнанная характеристика человеческой личности», о которой говорит М.М. Стивенс, на линии противостояния участников переписки и составляет основу читательского интереса в эпистолярной прозе.

Подчеркнем также, что комментарий Ш. Бодлера об общительности указывает на строгий протокол переписки, на необходимость соблюдения процедуры и вплотную подводит к проблеме светскости (эта мысль была актуальна как для французской, так и для русской эпистолярной литературы XVIII–XIX веков. Эпистолярная проза служит описанием и, возможно, объяснением, «картины света и людей» («Роман в письмах», 8 (1), 50), если воспользоваться словами из пушкинского «Романа в письмах». Вместе с тем, комментарий Ш. Бодлера о значении общительности («*Livre de sociabilité*»⁸⁴) затрагивает тему искренности и одновременно загадочности писем.

Как показывает сюжет «Опасных связей», получатель может и не знать, кто и при каких обстоятельствах ему пишет, а отправителю остается только гадать, дошло ли его послание, в чьи руки оно попало, где именно его читает адресат и как этот текст был воспринят. Таинственность переписки становится наиболее очевидной на временном отрезке ожидания ответа.

Более того, время в эпистолярной прозе, согласно концепции Дж.Г. Альтман, характеризуется как поливалентное: действие эпистолярного жанра происходит

⁸³ Stevens M.-M. D. Baudelaire lecteur de Laclos // *Études françaises*, Volume 5, numéro 1. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1969. P. 20. Пер. с фр. – наш.

⁸⁴ Baudelaire C. Notes... sur les Liaisons dangereuses. P. 332.

сначала в реальности или, добавим, в воображении автора и/или рассказчика, затем это действие описывает отправитель, автор литературного письма, потом в третий раз это действие происходит в восприятии получателя, адресата переписки, а в четвертый – трансформируется с точки зрения читателя. Напомним, что Дж.Г. Альтман различает «момент совершения действия, момент записи события в письме, момент, когда письмо было отправлено, получено, прочитано или перечитано»⁸⁵. В конце концов, письмо может потеряться или вообще быть похищено⁸⁶, тогда ожидание ответа превращается в настоящее испытание для персонажей или даже расследование.

Между тем добавим еще один аспект из исследования Р. Барта по поводу театра Ж. Расина, который также имеет значение для понимания драматической модели эпистолярного жанра. Р. Барт рассматривает локации, в которых разворачиваются действия расиновских трагедий: Покои – Передняя или Преддверие – Дверь между ними как особый трагедийный объект – все это формирует внутреннее пространство, а Внешний мир задан в качестве еще одного трагедийного места, противопоставленного Покоям и Преддверию⁸⁷. Комната, спальня, будуар как частное пространство, в котором сочиняют письма, в эпистолярном жанре также противопоставлены внешней среде, где и происходят события, отраженные в корреспонденции (первым этот феномен концептуализировал, как мы помним, М.М. Бахтин, назвав его «специфической пространственно-временной зоной сентиментальной комнатной патетики. Это зона письма, дневника. Различны площадная и комнатная зоны контакта и фамильярности («близости»); различны с этой точки зрения дворец и дом, храм (собор) и домовая протестантская церковь. Дело не в масштабах, а в особой организации пространства (здесь уместны параллели с архитектурой и живописью)»⁸⁸; отсюда и два сюжета эпистолярной прозы: сюжет событийный и

⁸⁵ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 118.

⁸⁶ По Э.А. Похищенное письмо // Рассказы / пер. с англ. И. Гуровой, вступ. статья Г. Злобина. М.: «Художественная литература», 1980. С. 326–342.

⁸⁷ Барт Р. О Расине. С. 147–148.

⁸⁸ Бахтин М.М. Слово о романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. С. 208.

сюжет эпистолярный, повествование о событиях и повествования о переписке. Скажем еще раз: эпистолярная проза, как правило, сконструирована на основе того, что Б. Дуйфхузен назвал двойным нарративом: «Повествования о событиях и повествования о письмах, в которых эти события описаны»⁸⁹.

Сюжетная двойственность художественной переписки, противопоставление мира событий и мира писем предполагает необходимым образом, что в событийный мир включено описание внутренней жизни, чувств, страстей отправителя и адресата. В различии пространств и особенностях «темпорального потребления» корреспонденции между отправителем и адресатом возникает эффект, который – применительно к трагедиями Ж. Расина – Р. Барт называет временным искривлением: «Физическую разобщенность двух пространств – внутреннего и внешнего – лучше всего показывает любопытный феномен временного искривления: <...> между временем Внешнего мира и временем Преддверия вклинивается время Сообщения, поэтому никогда нет уверенности в том, совпадает ли событие воспринимаемое с событием совершившимся. По сути дела, внешнее событие никогда не завершено, превращение его в чистую причину никогда не доведено до конца»⁹⁰. Фактор «временного искривления» как жанровый маркер эпистолярного романа предложила учитывать и О.О. Рогинская⁹¹.

В-третьих, Ш. Бодлер привлек внимание к теме чувствительности, к обязательному присутствию высокого эмоционального фона, многообразию и непредсказуемости страстей, которые находят воплощение в литературных письмах у П.А.Ф. Шодерло де Лакло: «Много чувственности. Очень мало любви, за исключением Мадам де Турвель. Мощь расиновского анализа. Градация. Переходы. Нарастания. За исключением Стендаля, Сент-Бева и Бальзака, талант редкий в наши дни. Очень французская по духу книга»⁹². Мы бы хотели остановиться на том месте в комментариях Ш. Бодлера, где он указывает на

⁸⁹ Duyfhuizen B. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression. P. 1–26.

⁹⁰ Барт Р. О Расине. С. 151.

⁹¹ Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 51.

⁹² Baudelaire C. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression. P. 332. Пер. с фр. – наш.

психологизм «Опасных связей», который сравнивает со страстями из трагедий Ж. Расина. Нам кажется, что определение «мощь расиновского анализа»⁹³ требует дополнительного осмысления, поскольку именно в нем, судя по всему, содержится извлекаемый нами критерий, весьма значимый для драматической модели эпистолярного жанра, который можно резюмировать простой формулой: страсти, разыгранные персонажами перед аудиторией. Сравнение с расиновским театром позволяет, помимо всего прочего, проблематизировать эпистолярный жанр как вариант психологической прозы, демонстрирующий эмоциональный конфликт героев, который развивается по правилам драматургии и с высоким драматизмом.

Вместе с тем, надо все-таки признать, что отождествлять эпистолярную прозу и классическую трагедию было бы неправомерно. Для релевантного сравнения больше подошла бы драма, или, как этот жанр назвал Д. Дидро, «семейная и мещанская трагедия»⁹⁴. В этом же диалоге представлено важнейшее различие между трагедией и драмой, которое позволяет уподоблять драму и жанр художественных писем. Это различие связано с тем, какие именно персонажи фигурируют в драме. Полемизируя со своим собеседником Дорвалем, Д. Дидро выдвигает аргумент из разряда прагматики, настаивая на том, что трагические герои вряд ли заинтересуют публику в век Просвещения. Дорваль утверждает, что «интриги лакеев и субреток, которыми переплетают основное действие, – верное средство уничтожить интерес пьесы. Театральное действие никогда не должно останавливаться; а смешивать две интриги – значит прерывать то одну, то другую»⁹⁵. В свою очередь Д. Дидро оппонирует: «Если б я смел, я бы выступил перед вами ходатаем за субреток. Мне кажется, что молодые девушки, всегда сдержанные в своих поступках и речах, лишь этим женщинам могут открывать свою душу, доверять тайные чувства, которые обычаи, приличия, робость и предрассудки заставляют их старательно скрывать»⁹⁶. Значит ли это, что драма

⁹³ Baudelaire C. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression.

⁹⁴ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Эстетика и литературная критика / Пер. с франц. Р. Линцер; Сост. Мих. Лифшица; Ред. пер. М. Черневич; Вступит. статья В. Бахмутского; Примеч. Е. Сапрыкиной. М.: «Художественная литература», 1980. С. 166.

⁹⁵ Там же, с. 142.

⁹⁶ Там же.

рассматривается как низкий жанр в сравнении с трагедией? Безусловно. Но также и в качестве жанра, имеющего более тесные связи с действительностью и отражающего переживания обычного человека, как и эпистолярный роман, то есть многостраничное художественное произведение, преимущественно в прозе, содержащее вымышленный нарратив⁹⁷, демонстрирующий, прежде всего, внутренний мир человека в форме его переписки.

Рождение современного эпистолярного романа, как и романного жанра в целом, стало возможным в результате достижений второй половине XV века: с изобретением книгопечатания в 1445 году Иоганном Гуттенбергом и затем появлением дешевой бумаги. Тут уместно напомнить тезис Э. Руэ, согласно которому в XVII–XVIII веках эпистолярная литература стала популярной именно благодаря роману в письмах, возникшему в результате переосмысления и сочетания бытового письма и европейского романного жанра⁹⁸.

Подъем эпистолярного романа относится к эпохе Просвещения, для которой важны «индивидуальная свобода, человек как цель наших действий и, наконец, универсальность. Эмансипация и автономия – вот слова, обозначающие два равно необходимых этапа одного процесса»⁹⁹. Реальные люди в их разнообразии, конкретные мужчины и женщины в конкретных обстоятельствах жизни, их речь, переживания и чувства переносятся автором в художественные письма из его невымышленных наблюдений.

Письма, конечно же, создают эффект достоверности, но важнее, что они, во-первых, реабилитируют допустимость переживаний и сильных эмоций на публике, во-вторых, открывают перед читателем новые возможности для наблюдения за проявлением чувств персонажей (приложение 1.3). Как нам представляется,

⁹⁷ Разумеется, вымышленный нарратив характерен как для крупных, так и для малых эпических произведений в стихах. См. об этом: Иванюк Б.П. Нарративные стихотворные жанры: рассказ, лэ, гавэнда, новелла, фаблю, шванк (словарный формат) // *Philologos*. 2020. № 3 (46). С. 44-49.

⁹⁸ Ruhe E. Comment dater la naissance du Roman par lettres en France ?/Trad. de l'allemand par I. Demangeat // *OpusBibliothek*. Neuphilologisches Institut Romanistik. Universität Würzburg, 2009. P. 383.

https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/2758/file/Ruhe_Comment.pdf

⁹⁹ Тодоров Ц. Дух Просвещения / пер. с франц. В. Божовича. М.: Московская школа политических исследований, 2010. С. 8.

определение Д. Дидро – «зрелище великих страстей»¹⁰⁰ – релевантно в равной степени для жанра драмы и для жанра эпистолярной прозы.

Из этого определения следует, что читатель художественных писем как бы оказывается в рамках драматической модели и в этом качестве получает возможность наблюдать за эмоциями других и перипетиями их отношений. И это – одна из причин популярности жанра романа в письмах.

Интересно, что взгляды на драму Д. Дидро отчасти совпадают с ее пушкинским восприятием. А.С. Пушкин понял суть драмы как нарратив страсти: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹⁰¹. Нарратив страсти, пожалуй, основополагающий критерий для характеристики того, что можно назвать пушкинским канонem эпистолярного жанра.

Коммуникативная концепция В. Шкловского на основе заметок к роману «Бедные люди»¹⁰². Сегодня невозможно представить эпистолярный жанр и корпус литературных писем на русском языке ни без романа «ZOO», ни без комментариев В.Б. Шкловского к «Бедным людям». В 1923 году, когда впервые в Берлине были опубликованы «Письма не о любви», Шкловский-писатель реализовал радикальную реформу, предпринял успешную попытку трансформировать эпистолярный роман. Вместе с тем, в 1957 г., когда в «Советском писателе» издается монография «За и против. Заметки о Достоевском», Шкловский-филолог определил универсальные жанровые особенности эпистолярной прозы, которые кажутся нам наиболее подходящими для описания и объяснения эпистолярных произведений русского модернизма.

¹⁰⁰ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». С. 154.

¹⁰¹ Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 11. М.: Воскресенье, 1996. С. 178.

¹⁰² Эта часть работы частично написана на основе нашей ранее опубликованной статьи: Кричевский Г. А. Концепция эпистолярного жанра В.Б. Шкловского в заметках 1957 года о Ф. М. Достоевском // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 14. Выпуск 12, 2021. С. 3649–3655.

Суть эпистолярной концепции В.Б. Шкловского заключается в том, что литература рассматривается в качестве коммуникационной системы – актуальный подход, который воспроизвели позже, в частности. Ц. Тодоров¹⁰³ и Вяч.Вс. Иванов, разделявший мнение по поводу «коммуникативного понимания искусства и других явлений культуры»¹⁰⁴. В теории эпистолярной прозы Дж.Г. Альтман также подчеркивается, что «письма буквально представляют собой цепочку коммуникации, физическая форма которой изменяется в зависимости от sentimentalных сил, действующих на нее»¹⁰⁵. Концепция В.Б. Шкловского в таком случае может быть с полным основанием квалифицирована как коммуникационная.

В середине 50-х годов XX века В.Б. Шкловский выделял следующие критерии эпистолярной прозы: (i) современную эпистолярную прозу необходимо рассматривать как продолжение традиций литературной переписки Просвещения. Ведь, разбирая эпистолярный роман Ф.М. Достоевского, В.Б. Шкловский изучает более широкую эволюционную рамку, анализирует также произведения С. Ричардсона, И.-В. Гете, А.С. Пушкина; (ii) эпистолярная проза открывает легальную возможность наблюдения за коммуникацией других, организованной с помощью такого инструмента, как письма; (iii) литературные письма характеризуются аналитичностью, материальностью, визуальностью; (iv) для эпистолярной прозы традиционным является смещение внимания от интенсивной интриги и авантюрного сюжета к внутренней жизни человека и отношениям между людьми, как правило, любовным, или, как это описал В.Б. Шкловский, «обычная мотивировка – любовь и разлучники»¹⁰⁶; (v) в качестве одного из важнейших критериев эпистолярной прозы В.Б. Шкловский выделил также включение отрывков, формально никак не связанных с повествованием о письмах.

¹⁰³ Todorov T. *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique*. Paris: Editions du Seuil, 1981. P. 13–49.

¹⁰⁴ Иванов Вяч.Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 3. URL: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=3&abs=IVANOV6> (Дата обращения: 28.01.2023).

¹⁰⁵ Altman J.G. *Epistolarity. Approaches to a Form*. P. 15.

¹⁰⁶ Шкловский В. *ZOO или Письма не о любви* // Шкловский В.Б. *Жили-были*. М.: Советский писатель, 1966. С. 167.

В.Б. Шкловский активизировал линию изучения эпистолярной прозы, в которой современные литературные письма стали анализировать в рамках традиции, зародившейся в XVIII веке. Выводы В.Б. Шкловского позволили утверждать, что, во-первых, расцвет эпистолярной прозы совпал с эпохой популярности романного жанра как такового, и, во-вторых, эпистолярный жанр отражал репрезентацию перемещения человека в центр мира. Как писал В.Б. Шкловский, такие изменения были «результатом внимательного отношения человека к самому себе. Это было пафосом эгоизма» (приложение 1.4)¹⁰⁷. Вместе с тем, В.Б. Шкловский уточняет, что люди эпохи Просвещения не только много и подчас слишком хорошо думали о себе, но им нравилось также читать и размышлять о собственных переживаниях. В этом, согласно В.Б. Шкловскому, – главная причина распространения и влияния эпистолярной прозы, на основе которой «романы типографщика Ричардсона сравнивали с вещами Гомера»¹⁰⁸.

В.Б. Шкловский, посчитав «Бедных людей» повестью, объясняет жанровый выбор Ф.М. Достоевского тем, что «элемент эпистолярного романа включен в повесть для того, чтобы ввести в произведение взгляд со стороны»¹⁰⁹. В.Б. Шкловский фиксирует здесь системообразующий критерий эпистолярной прозы: во-первых, автор увлекает читателя тем, что предоставляет легальную возможность наблюдать, подсматривать за дистанционной коммуникацией и, следовательно, жизнью других. Согласно концепции В.Б. Шкловского, источником информации о случившемся в эпистолярной прозе является чужая речь. Таким образом, литературные письма – это еще и непрерывающийся мониторинг чужого монолога. Письма формируют текст, оставаясь всегда чужой речью, а в «Бедных людях» представляют собой, на языке М.М. Бахтина, «отраженное чужое слово»¹¹⁰.

Во-вторых, взгляд со стороны указывает на исторический отказ от всеведующего рассказчика, передачу повествования от рассказчика персонажам, которые обмениваются письмами-монологами.

¹⁰⁷ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: «Советский писатель», 1957. С. 25.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Там же, с. 24.

¹¹⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 229.

В-третьих, взгляд со стороны в эпистолярной прозе позволяет совместить внимание к бытовым деталям, придающим правдоподобие повествованию, с подчеркнутым интересом к частной жизни персонажей.

В-четвертых, взгляд со стороны подразумевает и особый ракурс оценки событий за счет предъявления необычного автора писем, которые могли бы описать знакомые читателю события как новые и незнакомые, что в полной мере отражает стремление русской формальной школы избегать автоматизма восприятия. Взгляд со стороны, помимо всего прочего, – остраниющий прием, для реализации которого, по мысли В.Б. Шкловского, «вводили неожиданного корреспондента и автора письма: так написаны “Персидские письма” Монтескье»¹¹¹. Итак, В.Б. Шкловский, анализируя особенности эпистолярной прозы, делает акцент на врожденном желании человека подглядывать за другими. Помимо природного любопытства, мониторинг жизни и свидетельство разговоров других заставляет читателя думать и о собственном внутреннем мире, сопоставлять свои переживания с чужими.

Внутренний мир участников переписки – индикатор того, как и о чем думает персонаж, как именно он оценивает свои эмоции. По мнению В.Б. Шкловского, «для того, чтобы эпистолярный роман был выбран как жанр, нужен интерес к герою, к его психологии, анализ его мыслей, а не приключений»¹¹². Так, внутренний мир противопоставлен внешним обстоятельствам, в которые герой может быть вовлечен. Но рефлексия персонажа важна не только отправителю, но и адресату.

Развивая концепцию В.Б. Шкловского, стоило бы заметить, что эпистолярное произведение дает возможность наблюдать за тем, как сталкиваются чувства разных людей якобы в их собственном изложении и якобы с их собственной оценкой. Отправитель и адресат доверили свою рефлексию бумаге, которую направляют другому участнику эпистолярной пары в расчете обрести понимание, надеясь, что чувства совпадут или, как минимум, не будут отвергнуты – их

¹¹¹ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: «Советский писатель», 1957. С. 25.

¹¹² Там же, с. 24.

послание будет принято, обмен информацией о чувствах состоится. Цель художественной переписки – сама переписка, смысл переписки – в самом факте эмоционального общения, а эпистолярный жанр выглядит как особая форма диалога, который также предполагает конфликт, противостояние персонажей. Наблюдение за чувствами стало одним из синонимов жанра литературных писем: не стесняться показывать, как и что именно переживают персонажи. Читатель формирует ожидания по поводу того, каким он хочет видеть героя, о каких именно его чувствах хочет узнать. В результате появляется чувствующий герой, который становится востребованным и на него устанавливается мода. Интерес к чувствам и внутреннему миру человека формировал свежий взгляд на вещи и события, потому что рядом с читателем возникал литературный Другой, помогающий разобраться в себе, собственных чувствах и делах.

Добавим, что В.Б. Шкловский называл «эпистолярный жанр аналитичным и рассудительным»¹¹³. Имеется в виду, что переписка определяется строгим протоколом обмена и наличием обязательных реквизитов в письме: обращение, указание на дату и место написания или отправки корреспонденции. Кроме того, в эпистолярной прозе присутствует особый ритм, связанный с тем, что отправленное письмо предполагает обратную связь, поэтому классическое эпистолярное произведение предусматривает в качестве базового элемента пару писем отправителя и адресата.

В.Б. Шкловский ввел понятие «техника перекрещивающихся писем»¹¹⁴. Приводя в пример незаконченный «Роман в письмах» А. С. Пушкина (написан в 1829, опубликован в 1857), В.Б. Шкловский напоминает о наличии двух пар корреспондентов: Лиза, которая переписывалась с Сашей, и Владимир, состоящий в переписке со своим другом. В.Б. Шкловский называет прозу, в которой присутствует больше двух корреспондентов, сложной, в ходе чтения которой «мы как бы опасаемся за героиню, которой не говорят правду, которую обманывают»¹¹⁵.

¹¹³ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М.: «Советский писатель», 1957. С. 27.

¹¹⁴ Там же, с. 24.

¹¹⁵ Там же, с. 28.

Иными словами, эпистолярная проза загадочна и непредсказуема: каким будет финал переписки, что случится с отправителем и адресатом – для читателя судьба участников переписки всегда не определена.

Между тем многообразие отправителей и адресатов в эпистолярной прозе определяет принципиальную дискретность и эллиптичность литературной переписки, преобладание отрывков, фрагментов, эпизодов над интегральным, структурно завершенным произведением. Вместе с тем фрагментарность переписки помогает избегать условную предсказуемость эпистолярной прозы. Схематичность, парный обмен письмами преодолевается с помощью невозможности угадать эмоциональную реакцию. Однако парадокс здесь в том, что читатель должен одновременно и принять, и отвергнуть условность литературных писем. Фикциональный характер переписки способствует ее восприятию в качестве спектакля. О театральности эпистолярного жанра рассуждала Ж.Г. Альтман, которая обратила внимание на темпоральный критерий, позволяющий переживать вымышленную переписку несколько иначе, чем театральную постановку.

Ж.Г. Альтман вводит понятие темпоральная поливалентность: «Временной аспект любого эпистолярного сообщения связан с множеством факторов: фактическое время описываемого в письме действия; момент, когда это событие записано отправителем и включено в письмо; время отправки, получения, чтения или перечитывания письма получателем корреспонденции»¹¹⁶. Помимо того, что время в эпистолярной прозе мультиплицируется, а событие проходит перед глазами читателя трижды, а то и четыре раза, если считать еще и момент чтения литературных писем самим читателем, время постоянно замедляется, потому что всегда надо ждать ответ другого участника переписки. Таким образом, время в эпистолярной прозе тянется в четырех итерациях одного события, хотя, по сути, можно говорить и о четырех разных событиях, происходящих в жизни, для отправителя письма, для получателя и, наконец, для читателя.

¹¹⁶ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 118.

Аналитичность и рассудительность эпистолярной прозы указывает и на предметный, вещественный характер обмена корреспонденцией. В эпистолярной прозе автор всегда вынужден капитулировать перед материальностью и коммуникационной природой. Письма и коммуникационный сюжет так и остались уникальным средством доставки «живого литературного факта»¹¹⁷. Письма обладают также собственным значением, отличающимся от того, какой информацией снабжает получателя отправитель. Как следствие, написанные в письмах слова приобретают статус полноценной вещи, превращаются в «полноправный объект»¹¹⁸. В романе «ZOO» В.Б. Шкловский удвоил материальную силу переписки, превратив вещи, упомянутые протагонистом «ZOO» в письмах к Э. Триоле (машина, мотор, обувь, контрабас, пулемет, трость, которая была запрещена гимназисту, пушечное ядро) в своеобразных участников коммуникации. Действуя в полном соответствии с «поэтикой смещения»¹¹⁹, В.Б. Шкловский в романе объединил два мира, «вещный и живой»¹²⁰, организовав особым образом, если воспользоваться термином Р.О. Якобсона, «метонимическую текстуру»¹²¹. Семантический сдвиг происходит, среди прочего, путем привлечения ближайшего предмета, деятельность представлена вместо действующего лица, состояние личности – вместо самой личности.

Сегодня проницательность В.Б. Шкловского отмечают медиа-исследователи, подчеркивая, что русской формальной школе удалось переместить внимание от содержания переписки на сам предмет, являющийся информационным

¹¹⁷ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С. 257.

¹¹⁸ Эрлих В. Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А. В. Глебовской. СПб.: Академический проект, 1996. С. 181.

¹¹⁹ Greber E. Love Letters Between Theory and Literature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel «ZOO or Letters Not About Love» // Primerjalna književnost. № 29. Special Issue. Ljubljana, 2006. P. 312. Access mode: https://www.researchgate.net/publication/297465364_Love_letters_between_theory_and_literature_Viktor_Shklovsky%27s_epistolary_novel_zoo_or_letters_not_about_love (Дата обращения: 24.01.2023).

¹²⁰ Ушакин С.А. «Не взлетевшие самолёты мечты». О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма. Системы / под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург. М.: Кабинетный ученый, 2016. Том 1. С. 52.

¹²¹ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 331.

транспортом, средством доставки сложного значения: «Носителями знаков на медиальной поверхности выступают не столько желание, сколько технические носители, такие как книги, холсты, хранилища, компьютеры или телефонные сети»¹²². Холст, на котором написана картина, оказался крепче и долговечнее, чем изображение на этом холсте. Таким образом, информация об устройстве инструментов и протоколах переписки, свойства канала, по которому происходит обмен литературными письмами или метаданные, отчасти совпадающими с категорией Ж. Женетта паратекст¹²³, представляются ключевыми параметрами для понимания эпистолярной прозы. Под метаданными будем понимать некоторые структурные признаки, в частности, порядок предисловий, самих писем, посвящения и эпиграф, реквизиты переписки, например, обращение, подпись, а также – применительно к «ZOO» В.Б. Шкловского – анонсы содержания перед каждым письмом, похожие на тизеры, рекламу кинофильмов.

У литературных писем как физического предмета есть и еще одна существенная функция – создание правдоподобия, что также сближает художественное произведение и медийный текст. В воображении читателя письма можно взять в руки, они воспринимаются как документ – определение, принадлежащее Л.Я. Гинзбург, – и противопоставляются тексту выдуманному: «Несколько строк газетной печати потрясают иначе, чем самый великий роман»¹²⁴. Л.Я. Гинзбург полагала, что переживание жизненного опыта как правило затмевает впечатления, возникающие при чтении художественного текста.

¹²² Грейс Б. Медиум становится посланием // Неприкосновенный запас. 2203. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2003/6/medium-stanovitsya-poslaniem.html> (Дата обращения: 28.01.2023)

¹²³ Genette G. Seuil. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

¹²⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 11.

1.3. Структурообразующие семиотические компоненты эпистолярной прозы: нарративно-сюжетная организация и психологическая модальность

В предыдущем параграфе были выявлены историко-литературные и методологические основы эпистолярного жанра. Теперь перед нами стоит задача иного порядка: рассмотреть эпистолярный жанр в структурно-содержательном аспекте. Уже было сказано, что неотчуждаемой принадлежностью эпистолярных произведений становится акцент на психоэмоциональной сфере и трансформация традиционных техник повествования. Именно эти аспекты и станут предметом исследования настоящего параграфа.

Как было отмечено во Введении со ссылкой на Б. Дуйфхузена¹²⁵, эпистолярная проза формируется за счет двойного повествования: условно внешнего – о событиях, а также условно внутреннего – повествования о письмах, которые отражают события, представленные в переписке. Стоит подчеркнуть, что **повествование о письмах** – устойчивый, доминантный критерий, который непременно присутствует при воспроизведении жанрового канона, поскольку и является воплощением эпистолярной формы, тогда как **повествование о событиях**, изложенных в письмах, изменчиво и вариативно. Так, В.В. Виноградов полагал, что существование двух сюжетных линий – линии событийной и линии переписки – формирует особую динамику эпистолярной прозы: во-первых, остановка повествования о письмах, то есть прекращение переписки героев уничтожает жанр; во-вторых, отправитель и адресат переписки пишут друг другу, потому что не могут общаться лично и напрямую из-за того, что находятся в разных локациях и письма получают с временной задержкой. Но подобная пространственно-темпоральная удаленность и разделенность корреспондентов парадоксальным образом укрепляет эмоциональную связь между отправителем и адресатом; в-третьих, стремление к гармонии между повествованием о письмах и

¹²⁵ Duyfhuizen B. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression. P. 1–26.

повествованием о событиях приводит подчас к противоположному эффекту нехватки и несоответствия.

Однако В.В. Виноградов, говоря о наличие двух сюжетных линий – о событиях и о письмах – имеет в виду частный, хоть и распространенный случай: классический *Briefwechselromanen*, то есть роман об обмене письмами, где обязательно есть оригинальное письмо и ответ на него. По мнению В.В. Виноградова, «в “мещанском” романе типа “Тереза и Фальдони”, облеченном в форму сентиментальной переписки, обычно происходит сплетение двух сюжетных нитей»¹²⁶. В.В. Виноградов приводит в качестве примера роман Н.-Ж. Леонара «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живущих в Лионе» (1783), который присутствует в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского (1846) в качестве одной из литературных референций.

Наблюдения В.В. Виноградова над эпистолярной прозой не утратили ценность и сегодня потому, что привлекают внимание к двум важнейшим жанровым атрибутам, структурному и содержательному: (i) «я-повествование»; (ii) несоответствие и нехватка. Во-первых, жанровая суть эпистолярной прозы состоит в том, чтобы повествование было передано персонажу и велось от первого лица. Автор «упаковывает» свою точку зрения в точку зрения героев, доверяет им, «предоставляя в пользование», свои мысли, воспринимаемые как мысли и чувства персонажей. Этот факт подметил М.М. Бахтин, исследуя поэтику Ф.М. Достоевского, когда очень точно определил, как именно говорят автор и герои в «Бедных людях»: *«Говорят Макар Деушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность Ich-Erzählung»* (приложение 1.5)¹²⁷. Таким образом, согласно М.М. Бахтину, двуголосое однонаправленное «я-повествование» можно отнести также к доминантному критерию эпистолярного жанра.

¹²⁶ Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма (роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: «Наука», 1976. С. 167–168.

¹²⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 228.

Вместе с тем, обратим внимание на две разновидности «я-повествования»: первая разновидность – рассказчик не является участником событий, о которых говорится в повествовании, и вторая – рассказ изложен с точки зрения того, кто в события непосредственно вовлечен. Различие внутри категории «Ich-Erzählung», сделанное Ю.В. Манном, основано на ситуации, *«в которую поставлен рассказчик и в которой он ведет свое повествование»*¹²⁸. Применительно к эпистолярной прозе «я-повествование» чаще всего относится к повествованию от имени и с точки зрения рассказчика, участвующего в событиях, тем более если эти события относятся к внутреннему миру рассказчика-персонажа.

Второй тезис В.В. Виноградова о *«сплетении двух сюжетных нитей»*¹²⁹ или *«обусловленной эпистолярным жанром внешней раздельности двух планов действия»*¹³⁰, который мы понимаем как недостижимое, но настойчивое стремление эпистолярного произведения к балансу между повествованием о письмах и повествованием о событиях, еще более значим, поскольку раскрывает содержательную природу эпистолярной прозы. Повествование о письмах и повествование о событиях, которые находят отражение в переписке, никогда не бывают идентичными, поэтому несоответствие и нехватка – основа коммуникации, представленной в художественных письмах. Эпистолярная проза создает эллиптическое, дискретное, прерывистое повествование, формируя двусмысленность и неоднозначность. Как это подтвердил крупнейший исследователь романного жанра Нового времени И. Ватт, *«никакая другая коммуникация так не подталкивает к заблуждению и усложнению, как обмен письмами»*¹³¹. Подтверждение тезиса о несоответствии и нехватке находим в, пожалуй, наиболее влиятельной современной теории эпистолярной прозы Дж.Г. Альтман, которая буквально пишет, что *«полярные несоответствия и неполнота*

¹²⁸ Манн Ю.В. Автор и повествование // Известия АН СССР. Отделение Литературы и Языка. 1991. № 1. С. 11.

¹²⁹ Виноградов В.В. Указ. соч.

¹³⁰ Виноградов В.В. Указ. соч. С. 167–168.

¹³¹ Watt I. The Rise of The Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957. P. 232.

*создают значение в эпистолярном жанре»*¹³². Согласно Дж.Г. Альтман, эпистолярная проза сконструирована на базе бинарных категорий: 1) непрерывность / дискретность, 2) целостность / фрагментарность, 3) завершенность / незавершенность, 4) ты / я, 5) там / здесь, 6) тогда / сейчас, 7) отправитель / получатель, 8) доверие / недоверие, 9) сокращение дистанции / удаленность, 10) приватная природа переписки / поиск аудитории для выражения эмоций в письме – вот основные десять пар, важные и существенные для описания эпистолярной прозы, которые мы извлекаем из концепции Дж.Г. Альтман¹³³.

Простым следствием из рассмотрения бинарных оппозиций Дж.Г. Альтман можно считать тот факт, что эпистолярное произведение формируется за счет несоответствий, поскольку отправитель и адресат по-разному пишут, по-разному понимают ответную корреспонденцию, по-разному реагируют и оценивают события и выражают эмоции, в итоге, по-разному кроют действительность. Тем не менее между отправителем и адресатом устанавливаются диалогические отношения, природа которых в исторической перспективе двойственная. Диалог отправителя и адресата в литературных письмах, провоцирует вопрос о генезисе эпистолярной прозы и мотивирован, с одной стороны, частными письмами и, с другой стороны жанром романа, ставшего популярным в Новое время.

Психологизм. Художественные письма генерируют особое психологическое повествование, нарратив, наделяемый высоким уровнем психологизма, иначе говоря, создают «глубокое и детальное изображение внутреннего мира героев: их мыслей, желаний, переживаний, составляющее существенную черту эстетического мира произведения»¹³⁴. Самым распространенным инструментом репрезентации внутреннего мира персонажа является внутренний монолог, то есть воспроизведение особенностей языка персонажа, на котором он думает и на котором пишет письма. Внутренним монологом принято называть

¹³² Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 252.

¹³³ Ibid. P. 185–190.

¹³⁴ Есин А.Б. Психологизм в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 834–835.

«непосредственную фиксацию и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи»¹³⁵. Внутренний монолог целиком превращен в переписку у Л.Н. Андреева в рассказе 1916 года «Два письма», где звучат монологи мужчины и женщины, в полной мере раскрывающие их мечты и отчасти скрытые мотивы. Безответными и лишенными надежды, а поэтому тяготеющими к истерике, сделал внутренние монологи И.А. Бунин в автобиографическом рассказе 1924 года «Неизвестный друг», наполнив их стилистически яркими, но традиционными размышлениями героини о творчестве и исцеляющей силе природы.

Психологическая интроспекция является одним из признаков эпистолярной прозы, ее особой рациональностью, которая проявляется через исповедальность переписки или внутренний монолог. Если у автора романа есть стандартный выбор, как его понимала Л.Я. Гинзбург, то есть «объяснить принцип единства своего персонажа самому, доверить объяснение читателю»¹³⁶, то автор эпистолярного произведения обычно полагается на читателя, которому отдает право судить о внутреннем мире участников литературной переписки. Эпистолярная проза – в значительной степени проза психологическая, поскольку «проникает внутрь “я”»: сознанию читателя предносится сознание»¹³⁷. При этом, С.Д. Кржижановский в своей эпистолярной повести 1925 года «Штемпель. Москва (13 писем в провинцию)» демонстрирует и другой тезис о том, что «психологический роман, считающийся одной из самых тонких и богатых литературных форм, на самом деле обогащает “я” своего героя за счет жизни: психология – лишь момент бытия, а не все бытие»¹³⁸. Наблюдение С.Д. Кржижановского позволяет говорить о том, что изображением психологии и внутреннего мира персонажей не исчерпывается художественный мир эпистолярной прозы. Более того, между восприятием

¹³⁵ Есин А.Б. Психологизм в литературе. Стб. 834–835.

¹³⁶ Гинзбург Л.Я. Проблема психологического романа // О психологической прозе. Л.: «Художественная литература», 1976. С. 273.

¹³⁷ Кржижановский С.Д. Психологический роман. Статьи из Словаря литературных терминов // Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 684.

¹³⁸ Там же, с. 685–686.

персонажем самого себя и его оценкой другим участником переписки существует зазор. Разница в восприятии создает диалогическую атмосферу в письмах. Различия психологического восприятия формируют эффект «приращения смысла». В рассказе А.И. Куприна 1897 года «Первый встречный» легко заметить, как случайная встреча с замужней женщиной из высшего петербургского общества навсегда изменила эмоциональный мир молодого человека: автор последнего в жизни, предсмертного, судя по всему, письма говорит о безумии любви, понимая, что его адресат могла забыть об их встрече, на которой были и стыд, и излишний натурализм. Для купринского персонажа встреча с женщиной переживается как главное событие в жизни, для нее же это – всего лишь короткий эпизод, подлежащий забвению.

Подобное разнообразие восприятия подчеркивала Л.Я. Гинзбург, которая, как мы полагаем, вплотную подошла к определению зависимости между описанием внутреннего мира персонажа и категорией точка зрения: «...психологическая литература постоянно показывала, как человек изнутри видит себя не таким, каким видят его другие» (приложение 1.6)¹³⁹. Однако наиболее последовательную концепцию, из которой вытекает взаимная зависимость эпистолярного жанра и категории точки зрения, применительно, в том числе, к русской литературе, предложил Ю.М. Лотман, хотя идея о важности точки зрения была впервые высказана в публичной лекции Г. Джеймсом еще в 1884 году¹⁴⁰, ее также переосмыслили и адаптировали в 70-е годы XX века Б.О. Корман и в 90-е годы XX века Б.А. Успенский. Полагаем, что теория точки зрения релевантна и для прозы русского модернизма¹⁴¹, поскольку положение повествователя и / или

¹³⁹ Гинзбург Л. Я. Проблема психологического романа. С. 407.

¹⁴⁰ James H. The Art of Fiction // Besant W. The Art of Fiction. Boston, MA, USA: Cupples, Upham and Company, 1885.

¹⁴¹ См. напр.: Осипова О.И. Жанровый синкретизм в модернистском романе: В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Кузмин // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). 2013. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovyy-sinkretizm-v-modernistskom-romane-v-bryusov-f-sologub-m-kuzmin/viewer>

персонажа в художественном произведении является воплощением крайне важной в рамках принципов прозы XX века характеристикой наблюдателя¹⁴².

Так, согласно Ю.М. Лотману, «понятие “точки зрения” аналогично понятию ракурса в живописи и кино»¹⁴³. Ю.М. Лотман определил, когда и как именно проблема точки зрения появилась на пересечении различных текстов, повествование в которых велось от первого лица. И Ю.М. Лотман ссылается на роман П.А.Ф. Шодерло де Лакло «Опасные связи»: «Взаимоналожение текстов писем создает принципиально новое представление об истинности: она не отождествляется с какой-либо одной непосредственно выраженной в тексте позицией, а создается пересечением всех их» (приложение 1.7)¹⁴⁴. Отметим, что в развитие выводов Ю.М. Лотмана О.О. Рогинская и Н.Д. Тамарченко идентифицируют характерную для эпистолярного жанра проблему отсутствия объективного и единственно верного взгляда на факты, изложенные в литературной переписке: «Наличие иногда противоположных, но равноправных точек зрения на один предмет, конечно, создает специфическую для эпистолярного жанра проблему поиска читателем “объективного” взгляда на событие и авторитетной оценки его»¹⁴⁵. Стоит отметить, что отсутствие единственного и кажущегося объективным взгляда на события и делает эпистолярную прозу привлекательной.

Концепция точки зрения Ю.М. Лотмана содержит еще два важных для эпистолярной прозы вывода. Во-первых, следующим этапом на пути усложнении точки зрения после «Опасных связей» Ю.М. Лотман называет пушкинский роман в стихах. В «Евгении Онегине», по словам Ю.М. Лотмана, «вместо нескольких персонажей, рассказывающих с разных позиций об одном и том же, как у Шодерло

¹⁴² Руднев В.П. Принципы прозы XX века // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 237–241.

¹⁴³ Лотман Ю.М. Точка зрения текста // Структура художественного текста. М.: «Искусство», 1970. С. 320–321.

¹⁴⁴ Там же, с. 326–327.

¹⁴⁵ Рогинская О.О., Тамарченко Н.Д. «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) // Болдинские чтения /под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород: Издательство ННГУ, Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2001. С. 47.

де Лакло, появляется автор, который, оперируя разными стилями как замкнутыми, наделенными фиксированной точкой зрения системами, излагает одно и то же содержание с нескольких стилистических позиций»¹⁴⁶. Подчеркнем, что разнообразие точек зрения передается с помощью воспроизведения речевой манеры, стилизации, подражания.

Во-вторых, Ю.М. Лотман утверждал, что развитие категории точки зрения в русской прозе находилось под пушкинским влиянием: «Подобно этому воспроизведение чьей-либо точки зрения в повествовательном тексте послепушкинской прозы, как правило, строится в виде некоторой амальгамы, где лингвистические средства выражения точки зрения героя монтируются с точками зрения автора и других персонажей» (приложение 1.8)¹⁴⁷. Иными словами, Ю.М. Лотман зафиксировал факт существования пушкинского повествовательного канона, который остается существенной величиной в описании эпистолярной прозы.

Резюме

1. Первичный речевой жанр бытового письма включается в художественное целое романа и соответственно меняет свою функцию. Он обретает вторичные художественные функции и становится способом описания персонажа и моделью передачи чувств. Закономерно, что этот процесс происходит только в XVIII веке, в период расцвета галантной культуры, когда активно развивается «чувствительный роман».

2. Эпистолярный жанр демонстрирует сложные отношения между бытом и литературой. Трансформация письма из бытового фактора в эстетический –

¹⁴⁶ Лотман Ю.М. Точка зрения текста. С. 326–327.

¹⁴⁷ Там же, с. 334.

особенность литературы XVIII–XIX вв. При этом «эстетическая преднамеренность» (когда автор сам включает бытовые письма в литературный контекст) дополняется «доминирующим чувством» читателя (когда реципиент бытовое письмо трактует в эстетических координатах).

3. Функции письма в художественном произведении могут быть классифицированы следующим образом: письмо выступает как способ характеристики героя; создает ощущение правдоподобия, подчеркивает достоверность повествования о событиях и повествования о письмах. Психологичность, моделирование внутренней и внешней реальности указывает на типологическое сродство эпистолярного жанра с психологическим романом Нового времени.

4. Срединное положение эпистолярного жанра между сферами литературы и быта диктует особый методологический подход к этому феномену. Практика показала, что эпистолярный жанр лучше «концептуализируется» в контексте прагматико-коммуникационных теорий, ибо здесь первична ориентация не на структуру высказывания, а на его функцию.

Функциональный подход позволяет вычленить:

- a. двойственность эпистолярного сюжета (повествование о событиях – повествование о переписке);
- b. эллиптическую структуру эпистолярного сюжета, его принципиальную неполноту;
- c. образ гипотетического адресата, который будучи в общем поле с рассказчиком, обуславливает эту неполноту;
- d. способы моделирования / разыгрывания внешних событий, что обуславливает появление в эпистолярном жанре драматического компонента.

5. Появление в эпистолярном жанре драматического компонента концептуализировал Шарль Бодлер в своем эссе об «Опасных связях» Шодерло де Лакло. Бодлер, во-первых, вычленяет ключевые аспекты эпистолярного жанра, которые базируются на напряженном драматическом противостоянии разных точек

зрения. «Конфликтный диалог» оказывается «кристаллообразующей структурой» для романа Шодерло де Лакло.

Во-вторых, Бодлер подходит к выявлению связи между драматургией жанра и особой прагматической «рамы» текста: событие интерпретируется многожды, проходя сквозь призму восприятия отправителя, получателя и зрителя-реципиента. Именно поэтому повествование о событиях дополняется повествованием о письмах, в которых эти события описаны.

В-третьих, Бодлер показывает, что ключевым коннотатом переписки оказывается семантика чувственности. Страсть, напряженный эмоциональный фон – эти особенности романа заставляют Бодлера обратиться к расиновскому трагическому психологизму.

6. Как и Бодлер, Шкловский, во-первых, предполагает, что основной особенностью эпистолярной прозы является смещение акцента с внешнего события на его внутреннюю интерпретацию участниками, включенными в коммуникативный акт; во-вторых, указывает на драматичность повествования, связывая это свойство с возможностью «легально» наблюдать чужую жизнь; в-третьих, раскрывает важность эмоционального фактора в эпистолярном жанре.

7. Эпистолярный жанр, реализуясь в эпико-прозаическом материале, формируется за счет двойного повествования: внешнего (о событиях) и внутреннего (о письмах, которые отражают события, представленные в переписке).

8. Основой двойного эпистолярного нарратива становится «я-повествование», когда повествование передаётся персонажу и ведется от первого лица. Как правило, в эпистолярной прозе этот тип повествования относится к повествованию от имени рассказчика, участвующего в событиях.

9. Такая нарративная структура связана с семантикой «несоответствия и нехватки». Рассказ о письмах и рассказ о событиях – часто оказываются семантически ассиметричны друг относительно друга. Они никогда не бывают идентичными, поэтому эпистолярная проза создает эллиптическое, повествование, провоцируя смысловую амбивалентность.

10. Важнейшей особенностью эпистолярного психологизма становится смысловой «зазор» между разными точками зрения, представленными в текстах художественного эпистолярного жанра.

11. Формальным средством такого различия становится категория точки зрения, именно точка зрения оказывается структурообразующим компонентом эпистолярной прозы. Драматически сталкивая разные точки зрения, эпистолярная проза декларирует отсутствие одного, «истинного» положения дел, что, конечно же, в очередной раз указывает на глубинную родственность эпистолярной прозы и модернистских текстов.

ГЛАВА 2. К ГЕНЕЗИСУ МОДЕРНИСТСКОЙ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПРОЗЫ: А. ПУШКИН КАК ПРЕДТЕЧА ПОСТСИМВОЛИСТКИХ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ИСКАНИЙ

2.1. «Роман в письмах». Жанровая пародия или намерение создать «светскую» повесть

Необходимость анализа эпистолярных произведений Пушкина диктуется тем, что эпистолярная проза Пушкина во многом предвосхитила модернистские искания и задала канон русской эпистолярной прозы в целом. Говоря об особенностях эпистолярной прозы русского модернизма, мы так или иначе ориентируемся на стандарты повествования, сформировавшие эпистолярную традицию и восходящие к пушкинским произведениям. Помимо этого, значимыми при рассмотрении эпистолярных произведений А.С. Пушкина являются коммуникационная концепция В.Б. Шкловского на основе его заметок к «Бедным людям» и драматическая концепция основоположника модернизма Ш. Бодлера на основе комментариев к роману «Опасные связи».

Пушкинский канон эпистолярной прозы может быть выведен из рассуждений Ю.М. Лотмана о категории «точка зрения»¹⁴⁸ и характеризуется следующими параметрами:

- стратегия пародирования эпистолярного жанра в целом;
- подчеркнутая, нарочитая литературность персонажей в сочетании с одновременной отменой их литературности;
- многообразие точек зрения и отсутствие единственного достоверного повествования о событиях за счет индивидуализации и оригинальности повествования о письмах;

¹⁴⁸ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 334.

- невозможность повествования о страстях исключительно в эпистолярном пространстве и подключение такого повествования к пространству личного общения;

- психологизм персонажей, отраженный через демонстрацию внутреннего мира в художественной переписке, является лишь частью психологического нарратива. Учет тезиса С.Д. Кржижановского о том, что психология героя – лишь часть его бытия, «а не все бытие»¹⁴⁹;

- реабилитация чувств и реабилитация демонстрации эмоций на публике.

Если обратиться к корпусу пушкинских текстов, то письма бытовые, дружеские и любовные, как и эпистолярная художественная проза, предсказуемо открывали читателю внутренний мир отправителя и адресата, давали возможность понять эмоции, наблюдение за которыми становится особой ценностью. Переписка, при этом, представляла собой необходимый, иногда единственно возможный канал коммуникации. Да и сама суть литературы воспринималась в связке с эпистолярной формой. Так, В.Н. Турбин, говоря о литературном процессе пушкинского периода, отмечал разнообразие и широту бытовой и художественной переписки: «Литература начала века эпистолярна: поэты пишут поэтам, пишут родным, пишут друзьям и недругам («Моему Аристарху» Пушкина)» (приложение 2.1)¹⁵⁰. Более того, существует традиция рассмотрения эпистолярного художественного наследия А.С. Пушкина в корреляции с бытовым письмом, биографическими заметками, записками в виде писем о путешествиях.

В частности, путевые заметки – важный элемент эпистолярной прозы. По мнению И.Л. Фейнберга, между вымыслом и документальностью пушкинская проза, в особенности, его незавершенные произведения, тяготели к отражению действительности в ущерб художественности. Если сказать точнее, происходила рецептивная инверсия, когда бытовое письмо или автобиографические записки, которые могли быть опубликованы под видом писем, и никак иначе – прежде всего,

¹⁴⁹ Кржижановский С.Д. Указ. соч. С. 685–686.

¹⁵⁰ Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М.: «Просвещение», 1978. С. 17.

из-за особенностей цензуры в Николаевской России 20-х годов XIX века – превращались в художественный текст: «Письма Пушкина отражали действительность непосредственно, художественность не связана была для него в этом жанре с художественным вымыслом»¹⁵¹. Прежде всего, И.Л. Фейнберг упоминает, среди прочих пушкинских эпистолярных произведений, такую жанровую форму, как отрывки из писем¹⁵². По сути, речь идет об автобиографических записках, как выразился И.Л. Фейнберг, «в виде писем (точнее – под видом писем)»¹⁵³, где эпистолярный жанр очень тесно переплетается с жанром мемуаров.

Анализируя пушкинские отрывки из писем и биографических заметок, И.Л. Фейнберг¹⁵⁴ фиксирует сходство с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина – важный тезис, который структурирует преемственность жанра и границы его изменений. Наблюдается эффект «памяти жанра», а также механизм переосмысления А.С. Пушкиным карамзинской эпистолярной линии, в особенности, роли рассказчика. Фигура повествователя становится значимой категорией и в пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин» за счет развития точки зрения, о чем говорили Ю.Н. Тынянов, Ю.М. Лотман и С.Г. Бочаров. Во-первых, точка зрения в пушкинском романе распределена: «Художественная точка зрения в пушкинском тексте не сходится в одном фиксированном фокусе (как, по-разному, в художественных системах классицизма и романтизма)...» (приложение 2.2)¹⁵⁵. Во-вторых, точка зрения в «Евгении Онегине» находится на стадии смещения, подвергая сомнению истинность точек зрения персонажей и даже рассказчика. Как полагал Ю.М. Лотман, «...смещение точек зрения, запрещенное самой системой художественного мышления предшествующий поры, превращало мир художественного создания в царство относительности, заменяло незыблемость

¹⁵¹ Фейнберг И.Л. Незавершенные работы Пушкина. Изд. 7-е. М.: Художественная литература, 1979. С. 212.

¹⁵² Пушкин А.С. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» // Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 11. М.: Воскресенье, 1996. С. 59–61.

¹⁵³ Фейнберг И.Л. Указ. соч. С. 199.

¹⁵⁴ Там же, с. 200.

¹⁵⁵ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // Поэтика Пушкина. Очерки. М.: «Наука», 1974. С. 67.

отношений произведения и субъекта – игрой, иронически раскрывающей условность всех данных автору точек зрения»¹⁵⁶. Как следствие, фиктивность точек зрения, о которой говорил Ю.М. Лотман, характерна не только для пушкинского романа в стихах, она применима к эпистолярной прозе в целом.

В исследованиях отмечена частота обращения А.С. Пушкина к эпистолярной форме «в жанре послания, или стихотворного письма, в жанре эпистолярного романа: кроме того, в свои произведения Пушкин нередко вводил письма как способ самохарактеристики героев»¹⁵⁷. В «Капитанской дочке», «Повестях Белкина», «Рославлеве», в незаконченной повести «Гости съезжались на дачу» письмо является заметным сюжетным элементом, который позволяет раскрыть психологию персонажей. Кроме того, в «Арапе Петра Великого», по наблюдению Е.Е. Дмитриевой, переписка Ибрагима и графини представляет собой «тип психологического письма, тем более интересный, что в собственной эпистолярной практике Пушкина этот тип письма практически отсутствовал. В такого рода письмах должен был говорить язык чувств – язык, по выражению Пушкина, “метафизический”»¹⁵⁸. Мы считаем термин «метафизический язык» важным и полагаем, что это понятие постепенно становится эвфемизмом для репрезентации сильных страстей, которые присутствуют в пушкинских художественных произведениях эпистолярного жанра, в частности, в незаконченном «Романе в письмах» (написан в 1829, опубликован в 1857).

«Роман в письмах» с помощью тонкой пародии ставит под сомнение классическую эпистолярную схему. «Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с “соблазнителем”, ее “побег”, преследование ее

¹⁵⁶ Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту: Тартуский государственный университет, ЭССР, 1975. С. 44.

¹⁵⁷ Дмитриева Е.Е. Письмо // Онегинская энциклопедии: В 2 т. Т. Н. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И.Михайловой; Сост. Н. И. Михайлова, В.А.Кошелев, М.В.Строганов. М.: Русский путь, 2004. С. 293.

¹⁵⁸ Там же.

героем»¹⁵⁹ – все это преобразовано искусной рефлексией и самоиронией персонажей, поскольку прямолинейное и предсказуемое сюжетное развитие, буквальное следование жанровым стандартам теряет привлекательность: чувствительный эпистолярный роман, модный в XVIII веке, устарел. «Роман в письмах» вводит другую моду, когда становится хорошим тоном смеяться над литературными образцами и критически размышлять по поводу нравов и социального уклада (приложение 2.3)¹⁶⁰. Наконец, резкое нарушение плавной сюжетной линии, когда одна из участниц переписки демонстративно раскрывает свой предыдущий обман, говоря об истинных причинах внезапного отъезда из Москвы в деревню, принадлежит одновременно и повествованию о событиях, и повествованию о письмах. Такая новаторская стратегия А.С. Пушкина показывает, как функционирует драматическая модель эпистолярного жанра.

Надо сказать, что подробный анализ «Романа в письмах» произведен советскими литературоведами еще в начале 70-х годов XX века. Выделим лишь две классические работы Л.С. Сидякова и уже упомянутой Л.И. Вольперт. Так, Л.С. Сидяков отмечал наличие в «Романе в письмах» множественности точек зрения, чрезвычайно лаконичную интонацию писем, подчеркивая, что эпистолярная форма способствовала введению психологических мотивировок¹⁶¹. Л.С. Сидяков предположил возможность конфликта в переписке, который мог возникнуть из-за интриги Владимира с его кузиной Машенькой, а Лиза не согласилась бы с таким «разделением чувств»¹⁶². Исследователи нередко проецировали отношения Лизы с Владимиром и намек на отношения Владимира с Машенькой на сюжет «Евгения Онегина». Перспектива любовного треугольника из «Романа в письмах» сравнивается с сюжетным поворотом в V главе: Онегин, рассерженный смятением

¹⁵⁹ Вольперт Л.И. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роман в письмах» // Пушкинский сборник. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Т. 483. Псков, 1972. С. 101.

¹⁶⁰ Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // О Пушкине: Статьи и заметки. М.: «Книга», 1989. С. 73.

¹⁶¹ Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Редакционно-издательский отдел Латвийского Государственного университета им. Петра Стучки. Рига, 1973. С.46–47.

¹⁶² Брюсов. В.Я. Неоконченные повести из русской жизни // Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М. – Пг.: ГИЗ, 1929. С. 101.

Татьяны, и тем, что друг затащил его на провинциальный бал, «покаялся Ленского взбесить» («Евгений Онегин», 6, 111). Сцена на балу, подчеркнутое внимание, которое Евгений демонстрирует Ольге в ущерб Татьяне, приводит к драматическим последствиям, к дуэли, гибели Ленского. Полемицируя с В.Я. Брюсовым, Л.С. Сидяков по поводу перспективы отношений Лизы и Владимира утверждал, что «текст “Романа в письмах” не дает достаточных оснований для такого предположения, хотя и содержит намек на драматическое разрешение этого конфликта»¹⁶³.

Констатируем, что Л.С. Сидяков увидел в незаконченном пушкинском «Романе в письмах» (i) многообразие точек зрения, когда события описаны разными персонажами, причем, каждый предлагает свою версию, а читателю остается самому решать, что истинно, а что ложно; (ii) признаки конфликта как проявления психологического противостояния героев; (iii) зависимость между эпистолярной формой пушкинского романа и изображением внутреннего мира персонажей.

В свою очередь, Л.И. Вольперт отмечала наличие в «Романе в письмах» разных точек зрения персонажей, стилистическую полифонию, как у П.А.Ф. Шодерло де Лакло в «Опасных связях»¹⁶⁴, а также действие драматической модели. Л.И. Вольперт, однако, назвала ее игровой. Относительно множественной точки зрения Л.И. Вольперт все же оговаривается. В незаконченном пушкинском романе из десяти писем многоголосие только намечено. Хотя, по мнению Л.И. Вольперт, «четыре “голоса» романа, четыре «точки зрения» составляют сложное, емкое видение мира»¹⁶⁵. Как и в «Опасных связях», в «Романе в письмах» есть оппозиция планов действительного и кажущегося, что естественно для эпистолярного нарратива. Эта оппозиция проявляется в «игре в “царстве переписки”»¹⁶⁶.

¹⁶³ Сидяков Л.С. Указ. соч. С. 48.

¹⁶⁴ Вольперт Л.И. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роман в письмах» // Пушкинский сборник. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Т. 483. Псков, 1972. С. 107.

¹⁶⁵ Вольперт Л.И. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роман в письмах» С. 108.

¹⁶⁶ Там же, с. 92.

Рассматривая роман П.А.Ф. Шодерло де Лакло, Л.И.Вольперт обратила особое внимание на обман как сюжетную основу и отметила, что «игровое начато представлено в “обманных” письмах, в “игре” точек зрения и стилей, в ощущении героями жизни как театра»¹⁶⁷. Между тем игра пушкинских персонажей отличается от «Опасных связей» еще и тем, что у П.А.Ф. Шодерло де Лакло присутствует тема философии либертинства и либертинского поведения. У А.С. Пушкина коварство и аморализм отсутствуют. Да и, в целом, психологическая интерпретация чувств и переживаний в «Романе в письмах» ближе, как кажется, Б. Констану и его «Адольфу», чем П.А.Ф. Шодерло де Лакло. Подтверждение этому находим в характеристике «Адольфа», которое дает А.А. Ахматова: «Дело в том, что Б. Констан первый показал в “Адольфе” раздвоенность человеческой психики, соотношение сознательного и подсознательного, роль подавляемых чувств и разоблачил истинные побуждения человеческих действий. Поэтому “Адольф” и получил впоследствии название “отца психологического романа” или “le prototype du roman psychologique”»¹⁶⁸. Психологический стандарт описания персонажей, испытавший влияние «Адольфа», подвергнут тем не менее переработке в «Романе в письмах» и демонстрирует психологическую глубину и критический характер восприятия героями собственной личности. По этой причине мы считаем систему психологической репрезентации новой для эпистолярной прозы, причем, равный интерес представляют высокое по интенсивности и легкое, мимолетное проявление чувств.

Таким образом, Л.И. Вольперт, как и Л.С. Сидяков, отметила изменения, которые в рамках эпистолярного жанра произвел А.С. Пушкин: (i) введение самоиронии как доминирующего приема для представления внутреннего мира персонажей; (ii) наличие драматической, в формулировке Л.И. Вольперт, игровой модели жанра литературной переписки, создающей дополнительное значение через уподобление писем театральному действию; наконец, (iii) передача

¹⁶⁷ Там же. С.105–106.

¹⁶⁸ Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // О Пушкине: Статьи и заметки. М.: «Книга», 1989. С. 63.

нарративной перспективы персонажам, за счет чего точка зрения целиком принадлежит героям, их субъективность оценивается как позитивная норма, а рассказчик и вовсе отсутствует.

Стоит также сказать, что эпистолярная форма «Романа в письмах», в сущности, является оболочкой для другого жанра: светской повести. Напомним, что А.А. Ахматова вообще указывала в качестве причины появления «Романа в письмах» намерение А.С. Пушкина написать оригинальную «светскую» повесть на русском языке: «Задача создания “светской” повести заключалась для Пушкина (в 1829 г.) в том, чтобы превратить готовую сюжетную схему в конкретное произведение с определенным реальным материалом»¹⁶⁹. Именно у А.А. Ахматовой находим точное описание схемы адаптации готового сюжета в «Романе в письмах»: «...как бы свод литературно-полемических (и политических) высказываний Пушкина, розданных им всем четверем корреспондентам»¹⁷⁰. Наблюдение А.А. Ахматовой принципиально для нас, потому что показывает, как именно функционирует категория точки зрения в «Романе в письмах», как распределена нарративная власть между персонажами и какой эффект возникает от многообразия субъективных взглядов.

Вместе с тем, в «Романе в письмах» А.С. Пушкин подвергает переработке не только готовый сюжет, найденный им ранее, но и в целом эпистолярный жанровый канон, для чего «светская» повесть, как выясняется, подходила наилучшим образом. Напомним одну из самых приметных цитат, когда одна из пушкинских героинь высказывается о сентиментальных романах: «Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки – и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р*. Полно ему тратить ум в разговорах с англ<ичанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» («Роман в письмах», 8 (1), 50).

¹⁶⁹ Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина С. 66.

¹⁷⁰ Там же.

«Роману в письмах» удастся представить «в маленькой раме картину свет и людей» («Роман в письмах, 8 (1), 50), поскольку, во-первых, А.С. Пушкин собирал наблюдения над «бытом и нравами того общества, в котором он жил после возвращения из Михайловского»¹⁷¹. Во-вторых, «элементы “злословия”, присущие жанру светской повести <...> функционально изменяются, приобретая резко публицистическую направленность»¹⁷².

Говоря о жанре светской повести, о трансформации злословия в публицистический формат, А.А. Ахматова затрагивает содержательное ядро понятия светскости – актуальный протокол коммуникации, воплощенный в художественном произведении. Вопрос о светскости как своеобразной общественной и литературной норме был поднят Ж. де Сталь и рассматривался как форма диалога между разными людьми в период падения сословных различий после Великой французской революции: «Манеры сближают или отдаляют людей скорее, чем взгляды и даже чувства» (приложение 2.4)¹⁷³. Светскость, пусть в пределе под этим понимается и возможность солгать, представляется необходимым атрибутом публичной сферы конца XVIII века – первой трети XIX века, а отмеченные А.А. Ахматовой публицистические интонации на месте прежнего злословия и сатирической критики указывают на возможность светского круга стать пространством для диалога. На особую роль светскости для достижения взаимопонимания в обществах XIX века указывала мадам де Сталь¹⁷⁴, хотя в Российской империи в пушкинские времена светскость являлась, скорее, инструментом для постановки острых проблем в среде дворянства, процедурой для споров, в том числе, и по поводу литературы.

Проблема светскости, воспринятая, как мы и сказали ранее, в качестве репрезентации «картины света и людей»¹⁷⁵, значима при оценке писем Татьяны и

¹⁷¹ Ахматова А.А. Указ. соч. С. 67.

¹⁷² Там же, с. 75.

¹⁷³ Де Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Вступ. статья А. А. Аникста; Пер. с франц. В. А. Мильчиной. М.: «Искусство», 1989. С. 282.

¹⁷⁴ Де Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями С. 284.

¹⁷⁵ Пушкин А.С. Роман в письмах // Полное собрание сочинений. В 17 т. (Т. 8. Кн. 1). М.: Воскресенье, 1995. С. 50.

Онегина, а также самого образа эпистолярного жанра, присутствующего в пушкинском романе в стихах. Тем не менее светскость в весьма условной переписке между Татьяной и Онегиным (конечно, их письма парные, обмен корреспонденцией происходит, несмотря на солидный временной интервал, который отделяет одно письмо от другого) пересмотрена в рамках художественного мира романа в стихах. Светскость в «Евгении Онегине» выдумана. Как и сама переписка, светскость становится реальной только в тексте. Лучшее толкование этому феномену предложил Ю.Н. Тынянов: «Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; “Онегин” как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна – целой галереей героинь, мать – также. Вне их – штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью»¹⁷⁶. Вместе с тем, подчеркнутая литературность героев в «Евгении Онегине» призвана, по сути, развенчать стоящую за каждым из них романную или иную традицию: «Исключительно активное уподобление персонажей романа литературным стереотипам (то от лица автора, то в порядке самоопределения героев) неизменно завершается разоблачением ложности подобных уподоблений»¹⁷⁷. Пушкинская игра, которую можно назвать двойной отменой, в том и состоит, чтобы, отрицая пародируемые произведения, добиться еще большего отрицания – на этот раз отменить литературную природу своих героев. Этот феномен очень точно объяснил Ю.М. Лотман: «Утверждение, что герой не является реализацией ни одной из щедро перечисленных литературных возможностей, приводит читателя к убеждению, что герой вообще не является литературным персонажем и не подчиняется законам литературы»¹⁷⁸. Для реализации стратегии двойной отмены и создания собственной художественной реальности – включенной в текст романа в стихах – эпистолярная форма казалась привлекательной экспериментальной площадкой.

¹⁷⁶ Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М.: «Наука», 1977. С. 66.

¹⁷⁷ Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту: Тартуский государственный университет, ЭССР, 1975. С. 92.

¹⁷⁸ Там же, с. 92–93.

2.2. Эпистолярные компоненты романа в стихах «Евгений Онегин»

В «Евгении Онегине», если подходить формально, присутствует три отрывка, выполненные в эпистолярной форме, то есть три эпистолярных компонента: эпитафия к роману и две эпистолярные вставки¹⁷⁹ – письмо Татьяны и письмо Онегина.

Эпитафия к роману в стихах считается взятым из частного письма, что, по мнению С.Г. Бочарова, – мистификация, автором которой является сам А.С. Пушкин¹⁸⁰. В начале приведем эпитафия полностью: «Petri de vanité il avait encre plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité peut-être imaginaire. Tire d'une lettre particulière (Проникнутый тщеславием, он обладал еще той особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может, мнимого. Из частного письма)» («Евгений Онегин», б, 10).

Согласно С.Г. Бочарову, текст эпитафия был написан по-французски в Одессе в 1823 году, был предложен в качестве эпитафия лишь к I главе романа и поставлен как эпитафия при отдельном издании главы в 1825 году, и лишь в 1833 году, когда «Евгений Онегин» публикуется полностью, повышен в статусе до эпитафия к произведению¹⁸¹. С.Г. Бочаров связывает этот эпитафия с переосмыслением психологического романа Б. Константа: «Роман в стихах Пушкина подключался к генетическому ряду большого европейского романа в прозе, и в ходе работы над «Онегиным» происходила переориентация с Байронова «Дон Жуана» как первоначальный опорный образец на «Адольфа», что отразилось в знаменитой характеристике «современного человека» в VII главе, которую Пушкин в особой

¹⁷⁹ О жанровом своеобразии феномена вставки см.: Иванюк В.П. Жанровая вставка в поэзии Г.Р. Державина // Филология и культура. Philology and culture. 2015. №1(39). С. 172-176.

¹⁸⁰ Бочаров С.Г. Французский эпитафия к «Евгению Онегину» и Ставрогин // Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 152.

¹⁸¹ Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 152.

статье о переводе Вяземского цитировал из собственного романа как относящуюся к Адольфу»¹⁸².

В.И. Арнольд находит текстуальное сходство между эпитафией к роману в стихах и одним из писем мадам де Турвель виконту де Вальмону из «Опасных связей» П.А.Ф. Шодерло де Лакло¹⁸³. С точки зрения С.М. Громбах, трансформация статуса пушкинского эпитафа – от главы ко всему роману – свидетельствует о переменах в отношении автора к своему герою¹⁸⁴. Невольно С.М. Громбах ставит проблему взаимоотношений авторской точки зрения и точки зрения рассказчика и персонажа в «Евгении Онегине», воплощение которой находит через эпитафу. В свою очередь, М.А. Алексеев сравнивает функцию эпитафа в пушкинском романе с музыкальной увертюрой, подчеркивая что поэтика эпитафа является «... тончайшим искусством словесного сопоставления, выбором и применением чужих слов для лучшего уразумения или особой рекомендацией читателям собственного авторского текста, порою сходного со своего рода введением в тональность в музыкальном произведении, с инструментальной прелюдией, предпосланной вокальному тексту...»¹⁸⁵.

Таким образом, генезис эпитафа к «Евгению Онегину» ведут либо от «Опасных связей», либо от «Адольфа». Функцию эпитафа усматривают либо в настрое на восприятие романа в стихах, либо в сложном различии отношений автора со своими персонажами. Мы склонны в этом вопросе согласиться с мнением О.О. Рогинской и Н.Д. Тамарченко, которые утверждали, что маркировка «из частного письма» говорит о пушкинской интенции переосмыслить эпистолярный жанр целиком¹⁸⁶. А.С. Пушкин, как представляется, показывает, вместе с какой

¹⁸² Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 152.

¹⁸³ Арнольд В.И. Об эпитафе к «Евгению Онегину» // Известия АН. Серия литературы и языка. 1997. Том 56. Л. 2. С. 63.

¹⁸⁴ Громбах С.М. Об эпитафе к «Евгению Онегину» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1969. Вып. 3. Том XXVIII. С. 211–219.

¹⁸⁵ Алексеев М.А. Заметки на полях. 2. Эпитафа из Бёрка в «Евгение Онегине». 3. Забытое воспоминание о Пушкине Н.И. Греча // Временник пушкинской комиссии 1974. Академия наук СССР. Отделение литературы и языка. Пушкинская комиссия. Л.: «Наука», 1977. С. 98.

¹⁸⁶ Рогинская О.О., Тамарченко Н.Д. «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы). С. 37–49.

литературной традицией он мыслит в «Евгении Онегине», какую традицию реформирует. Однако мы не согласны с пониманием сюжета романа в стихах, высказанного теми же О.О. Рогинской и Н.Д. Тамарченко. Не стоит говорить о сюжете «Евгения Онегина» исключительно как о переработке одних лишь «Опасных связей», хотя сопоставления здесь, безусловно, допустимы и продуктивны. Рискнем утверждать, что эпиграф к роману, написанный ли А.С. Пушкиным, действительно ли найденный в какой-то частной переписке, настраивает на восприятие психологизма значительно более высокого уровня и большей сложности, чем у П.А.Ф. Шодерло де Лакло. Этот факт становится очевидным, если эпиграф к роману в стихах оценивать во взаимосвязи с письмами Татьяны и Онегина.

Безусловно, письма Татьяны и Онегина занимают особое место в пушкинском эпистолярном творчестве: «Эти письма являются не только эпистолярными вкраплениями в художественный текст, но сами по себе представляют тип стихотворного послания и вместе с тем отражают определенную норму переписки того времени»¹⁸⁷. Письма Татьяны и Онегина, с одной стороны, воспроизводят стандарт бытового письма эпохи, с другой стороны, отражают переосмысленную романную традицию XVIII–XIX веков, а, кроме того, являются посланиями, оформленными в стихах, что делает их не просто усложненным эпистолярным повествованием (что само по себе выглядит как ранее не применявшийся художественный прием), но и звеньями главного сюжетного конфликта. Подчеркнутая литературность писем Татьяны и Онегина заставляла исследователей рассматривать литературный генезис романа в стихах, который, по выражению М.Н. Виротайнен, «многосоставен»¹⁸⁸. В письме Татьяны видели, среди прочего, «послание Юлии из “Новой Элоизы” Ж.-Ж.Руссо; письмо героини

¹⁸⁷ Дмитриева Е.Е. Письмо // Онегинская энциклопедии: В 2 т. Т. Н. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И. Михайловой; Сост. Н.И. Михайлова, В.А.Кошелев, М.В.Строганов. М.: Русский путь, 2004. С. 295.

¹⁸⁸ Виротайнен М.Н, Ларионова Е.О., Чумаков Ю.Н. Евгений Онегин // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 20.

Ж.-Ф. Мармонтеля из “Школы дружбы”, элегию М. Деборд-Вальмор¹⁸⁹ и др.)»¹⁹⁰. Хотя, в сущности, «Пушкинское письмо Татьяны – “мифический перевод” с “чудесного подлинника” сердца Татьяны»¹⁹¹. Тем более, что для читателя важнее всего, что «письма Татьяны и Онегина могут представлять собой стереотипные ситуации переживания и вместе с тем сохранять присущие им индивидуальность и психологизм»¹⁹².

Почему речь идет о переводе, который С.Г. Бочаров называет мифическим¹⁹³? Потому что А.С. Пушкин, предваряя письмо Татьяны, в XXVI строфе III главы дает объяснение, подчеркивая, что оригинал письма Татьяны был франкоязычным, и читателю предложен якобы перевод (приложение 3.1).

Об интертекстуальной игре в этой строфе сказано не раз. Здесь важно подчеркнуть другое. Письмо Татьяны проходит, если буквально читать и оценивать пушкинский текст, три стадии: (i) французский оригинал, созданный Татьяной, (ii) перевод, осуществленный автором романа в стихах, и (iii) затем стихотворное изложение. Письмо еще не прочитано, однако, читатель уже сталкивается с сочетанием авторского описания события и размышлениями по поводу этого события. Письма Татьяны и Онегина стоило бы рассматривать как знак жанра, исходя из понимания, что грядущие события, по выражению Б. Дюйфхузена, «...в какой-то степени predeterminedены предшествующими произведениями, более того, в какой-то степени predeterminedена и реакция читателя»¹⁹⁴. При этом, для подготовленного читателя очевидно, что французский оригинал письма каким-то образом должен был попасть к автору, выступающему тут в роли издателя и

¹⁸⁹ Об элегическом следе в символистском дискурсе см. также: Игошева Т.В. Жанровый след элегических моделей в стихотворении А. Блока «О, нет! Не расколдуешь сердца ты...» // *МОВА І КУЛЬТУРА*. (Науковий журнал). Киев: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 375–383.

¹⁹⁰ Дмитриева Е.Е. Указ. соч. С. 295.

¹⁹¹ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // *Поэтика Пушкина*. Очерки. М.: «Наука», 1974. С. 78–79.

¹⁹² Дмитриева Е.Е. Указ. соч. С. 295.

¹⁹³ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // Бочаров С.Г. *Поэтика Пушкина*. Очерки. М.: «Наука», 1974. С. 79.

¹⁹⁴ Duyfhuizen B. *Epistolary Narratives of Transmission and Transgression* // *Comparative Literature*. Vol. 37. No. 1. Eugene, Oregon, USA: Published by Duke University Press on behalf of the University of Oregon Stable, 1985. P. 4. <http://www.jstor.org/stable/1770522>.

редактора, роли, традиционной для эпистолярного жанра. Вместе с тем, функция распространителя письма Татьяны кажется выдумкой, которая в художественном мире пушкинского романа, напротив, является надежной и крепкой реальностью. Сделав видимыми и отчасти не идеальными приемы, А.С. Пушкин добивается особого эффекта, когда восприятие фиксирует настоящую и выдуманную вещь одновременно, точнее говоря, укрепляет в представлении читателя выдуманный предмет как реальный. В одном пространстве представлены, «разыграны» и подвергнуты пародированию основные характеристики эпистолярного жанра, а также нравы и обычаи в дворянской среде эпохи. Стиль романа в стихах помогает сформировать реальность, а часто и дополняет ее. Как сказал С.Г. Бочаров, «... в романе Пушкина объективность, реальность необычайно расширена “субъективно”, расширена стилистически»¹⁹⁵. Все это приводит к тому, что роман в стихах воспринимается, в том числе, как метанарратив, как размышление о природе литературы.

По мнению Ю.Н. Тынянова, все демонстративные нарушения лишь укрепляет композицию, в первую очередь, за счет стихотворной формы: «В “Евгении Онегине” “несовершенство” плана и “характеров” перестает быть оправданною, подразумеваемою особенностью стиховой формы и само становится моментом композиции»¹⁹⁶. Кроме этого, Ю.Н. Тынянов также подчеркивает металитературный характер и динамику авторских отступлений, обретающих новое качество в стихотворном изложении: «Деформирующим элементом в “Евгении Онегине” был стих; слово как элемент значащий отступило перед стиховым словом, было затемнено им. <...> динамика Стерна в “Тристреме Шенди” казалась отступлением, в “Евгении Онегине”, где отступления приравнены к “действию” самим стихом, – этого не происходит»¹⁹⁷.

От того, что письмо Татьяны является результатом сложного переосмысления разнообразной европейской традиции, оно не теряет своей

¹⁹⁵ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // Поэтика Пушкина. Очерки. М.: «Наука», 1974. С. 61.

¹⁹⁶ Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина». С. 58.

¹⁹⁷ Там же, с. 75–76.

художественной уникальности. Напротив, будучи результатом вымысла, граничащего с пародией, вставное письмо из III главы является центром многих пушкинских приемов: «сочетание высокого романа с планом романа бытового»¹⁹⁸, отступления, казалось бы, разрушающие композицию, ремарки, где «автор иногда выдвигался до степени действующего лица; иногда оставался лицом, но бездействующим; иногда был лицом сказывающим»¹⁹⁹.

Важно отметить также, где именно, в какое время, при каких обстоятельствах сочинены Письмо Татьяны и Письмо Онегина. Оба письма написаны в частном, комнатном пространстве, ответ на свой эпистолярный монолог Татьяна получает лично, в саду своего имения. Для ответа к ней приезжает Онегин. Тогда как ответ Татьяны на собственное письмо Евгений получает в ее особняке. Как и в предыдущем случае, Онегин наносит визит Татьяне, чтобы услышать ее ответ, так же, как в сцене в саду, в разговоре, в устной речи. Онегин приезжает к Татьяне в имение после ее письма для изложения личного ответа. Онегин спешит к Татьяне в петербургский дом после своего письма для получения личного ответа.

Напомним, что, согласно Ю.М. Лотману, время действия III главы, в которую включены Письмо Татьяны и объяснение с Онегиным, датировано 1820 годом, а время действия VIII главы, где содержатся письмо Онегина к Татьяне и их последующий разговор, относится к осени 1824 года – весне 1825 года; «март 1825 года –конец романа»²⁰⁰. Таким образом, письма Татьяны и Онегина отделены временным промежутком не менее, чем в 5 лет. Строго говоря, здесь нет обмена письмами, потому что даже почта не может опаздывать на целые 5 лет. Но в жанровой логике мы не видим глобальных нарушений статуса переписки, пусть почтовый обмен и разведен хронологически.

Важнее другое. Между Татьяной и Онегиным происходит парный монолог в смешанной, письменно-устной форме, что как раз и разрушает эпистолярный канон. Пишут обычно потому, что не могут говорить, либо предпочитают

¹⁹⁸ Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина». С. 67.

¹⁹⁹ Там же, с. 70.

²⁰⁰ Лотман Ю.М. Внутренняя хронология «Евгения Онегина» // Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 23.

выполнить светский протокол, исключая разговор с глазу на глаз. Отправителя и адресата разделяет пространство, физическое расстояние или непреодолимая преграда в виде правил, обычаев и условностей. Поэтому в случае Татьяны и Онегина их письма перестают быть регулярной почтовой корреспонденцией, а превращаются в средство доставки эмоций, потому что литературная традиция предполагала, что в письмах заключены чувства, и сами письма являются заменой переживаний, замещают страсти. Иными словами, в пространственном плане диалог или обмен монологическими высказываниями между Татьяной и Онегиным начинается на расстоянии, поэтому есть необходимость написать письмо, продолжается при встрече, потому что одного только письма становится недостаточно, чтобы передать силу эмоций. В художественном мире пушкинского романа в стихах письмо является первым шагом для диалога. На этой стадии взаимодействия Татьяны и Онегина письмо соответствует жанровым ожиданиям. Но тут же жанровые ожидания проходят через процедуру осознанного обмана: ответ приходит в виде разговора с живым собеседником, находящимся в двух шагах, рядом в саду или в комнате особняка. Жанровые отклонения, когда не существует парных писем, а ответ становится личным и при личном присутствии, вызывают доверие читателя и создают ощущение правдоподобия, хотя отклонения от эпистолярного жанра и выглядят значительными.

Зеркальность писем Татьяны и Онегина, распределенная во времени, не позволяет их считать парой в единой переписке, хотя они и объединены одной художественной тканью. Это – два разных коммуникационных действия, отражающие перемены, происходящие с героями. Взаимная привязанность Татьяны и Онегина не прерывается, тогда как проявление их чувств кажется дискретным за счет воплощения в письмах, ответ на которые они получают от собеседника.

Событийная структура вокруг написания писем и получения ответа привязана не только ко времени, но вписана в пространство, где действует особая категория точки зрения, обусловленная включением в нее рассказчика и

персонажа. Но за счет пространственной ориентации точка зрения не только совмещена, она кажется принципиально двойственной, хоть и разлагается, раскладывается на отдельную точку зрения либо рассказчика, либо персонажа, но это разъединение носит лишь аналитический, вспомогательный характер. Тезис Ю.М. Лотмана о пространственной зависимости точки зрения убедительно описывал эту особенность²⁰¹.

В каких же пространственно-временных отрезках мы наблюдаем изменчивость точки зрения вокруг восприятия писем Татьяны и Онегина? Во-первых, Татьяна в XXI строфе III главы пишет в комнате, строго в соответствии с жанровым каноном (приложение 3.2). Во-вторых, сразу после окончания письма, находясь в том же пространстве, в строфе XXXII Татьяна все еще не уверена, что письмо надо отправить (приложение 3.3) и в-третьих, далее в строфе XXXVI мы видим ожидание Татьяны (приложение 3.4). Наконец, в-четвертых, в XXXVIII строфе Татьяна, совершенно растерянная, бежит в сад, когда приезжает Онегин, чтобы, как она предполагает, ответить на ее письмо (приложение 3.5).

Иначе говоря, перед читателем возникают предметы, которые помогают ориентироваться в художественном мире, воспроизводящем правдоподобное реальное пространство. Вот сад, вот скамейка. Вот момент встречи.

В-пятых, в XLI строфе, в самом конце III главы кульминация наступает в момент встречи с Онегиным на одной из аллей ее сада. В обычном эпистолярном романе на этом месте должна была быть сцена, когда приносят ответное письмо, описание чувств героини за секунду до его вскрытия и чтения. Однако А.С. Пушкин организует повествование иначе: «Пошла, но только повернула / В аллею, прямо перед ней, / Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени, / И как огнем обожжена / Остановилась она»²⁰².

²⁰¹ Лотман Ю.М. Точка зрения текста // Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 334–335.

²⁰² Пушкин А.С. Евгений Онегин // Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 72–73. В дальнейшем ссылки на произведения А.С. Пушкина даются в тексте главы в круглых скобках с указанием названия, тома (книги) и страницы.

Теперь посмотрим, где, спустя 5 лет – подчеркнем это еще раз – пишет письмо Онегин. Указаний на конкретное место нет, но ясно, что сочиняет он письмо у себя, возможно, в кабинете. Во-первых, XXXII строфа VIII главы дает, скорее, ответ на вопрос, как именно и в каком состоянии пишет Онегин (приложение 3.6). Во-вторых, строфа XXXIII VIII главы передает ожидание, которое описано с точки зрения Онегина (приложение 3.7).

В-третьих, XXXIX строфа VIII главы показывает, как увеличивается временной интервал ожидания, существенно отличающийся от скорости ответа на Письмо Татьяны (приложение 3.8).

В-четвертых, вот и следующее, долгожданное событие – тут же А.С. Пушкин показывает, как Онегин спешит в надежде получить ответ: «Несется вдоль Невы в санях» («Евгений Онегин», 6, 185). Дни ожидания ответа Татьяны мчатся, и Онегин несется к Татьяне вдоль Невы.

В-пятых, строфа XL главы VIII описывает момент встречи Онегина и Татьяны; точка зрения рассказчика и персонажей тонко совмещена и перепутана, но обе точки зрения остаются различимыми (приложение 3.9).

В-шестых, строфа XLII главы VIII продлевает описание картины ожидания и показывает, как начинается ответ Татьяны на письмо Онегина, осознано замедляя переход к словам Татьяны. Создаваемый А.С. Пушкиным, почти кинематографический саспенс позволяют читателю до последней секунды испытывать сомнения по поводу того, какой ответ Татьяна может дать на Письмо Онегина. Сравним с ответом Онегина на Письмо Татьяны – в том случае ожидание прогнозируемого результата было ведущей интонацией, здесь, напротив, вводится элемент растерянности и затруднения по поводу вероятности положительного ответа (приложение 3.10).

Таким образом, мы можем сказать, что события, происходящие с Татьяной и Онегиным до и после написания Писем, их мысли и слова до и после появления в тексте эпистолярного компонента, не менее важны, чем сами письма. Именно предшествующие и последующие строфы помогают сделать выводы по поводу

того, какими инструментами создаются эпистолярные компоненты в «Евгении Онегине».

Но, прежде всего, необходимо отметить, что любовная линия начинается с того, что у читателя создается уверенность: Онегин не любит Татьяну в напряженный для нее момент отправки письма Евгению. На этом и далее строится романная интрига. Онегин по-светски любезен, объясняясь с Татьяной. В первую очередь, его раздражает неумение девушки владеть собой, этим и объясняется его канонический императив:

«Учитесь властвовать собой;

Не всякой вас, как я, поймет;

К беде неопытность ведет» («Евгений Онегин», б, 79).

1) В качестве ответа и Татьяна, и Онегин получают не другое письмо, ответ поступает устно, при личном объяснении адресата с отправителем, то есть коммуникационная интеракция происходит в смешанной форме. Видимо, эпистолярная форма ограничивала выражение эмоций, которую требует важность момента, значимость Татьяны и Онегина друг для друга. Чувства между ними настолько сильные, что написанные пером слова на расстоянии не в силах их передать.

2) Схема условной переписки существенно усложнена в пушкинском романе в стихах. Отныне нельзя показать картину сочинения письма, отдавая на откуп читательскому воображению факт отправки и получения. Эпистолярный жанр после А.С. Пушкина предполагает более нюансированную последовательность: собраться с мыслями, чтобы написать письмо; отправить письмо в отдельном событийном акте; ждать ответа; не получить ответ и продолжить ожидания, строя предположения о вариантах этого ответа; буквально столкнуться с материализованным ответом, то есть получить его в личной беседе. За счет удлинения событийной цепочки вокруг писем, за счет утяжеления сюжета переписки и дополнения его сюжетом вокруг писем А.С. Пушкину удалось превратить Письма Татьяны и Онегина в детектив, когда финал очевиден, но

каждую минуту чтения, в каждой строфе прежняя жанровая предсказуемость ответа ставится под сомнение и заставляет неустанно следовать за повествованием.

3) Природа письма, как вещи, замечающей собой в европейской эпистолярной традиции нематериальные отношения любви и дружбы, подвергается у А.С. Пушкина тотальному пересмотру. Для Татьяны и Онегина ничто не заменит личный контакт, потому что чувства между ними остаются на той же высокой стадии интенсивности. Взаимная зависимость Татьяны и Онегина, как связь Элеоноры и Адольфа у Б. Констана, передана с помощью отрицания писем и приоритизации личного разговора, исповеди и объяснения. Любопытно также и другое: чтобы попытаться освободиться от Онегина, не теряя чувств к нему, Татьяна должна была в начале испытать высочайшую степень привязанности. Чтобы почувствовать истинную любовь к Татьяне, Онегину надо было пройти от стадии полной свободы к полной зависимости от нее.

4) Обмен письмами между Татьяной и Онегиным растянут во времени, разнесен на 5 лет, что позволяет говорить об отношениях делящихся, и о том, что лишь текст остается единственной емкостью, где эти отношения существуют – прием, в общем-то, постмодернистский, каким бы анахронизмом это ни прозвучало. Ведь М.П. Шишкин в «Письмовнике» (2010) соединяет своих персонажей, пишущих друг другу из разных времен, персонажей, достигающих контакта исключительно с помощью текста.

5) Психологическая интерпретация условной переписки Татьяны и Онегина сложная, но бытовая, доступная для восприятия любому читателю: Онегин испугался сильных и длительных отношений с Татьяной, и его отказ заставил Татьяну измениться. Убийство на дуэли Ленского и многочисленные внешние обстоятельства, очевидно, выведенные за рамки переписки, меняют Онегина, и он пересматривает свои отношения к теперь уже замужней и поэтому недоступной Татьяне. Брак освящен процедурой венчания, и разорвать его или, изменив с Евгением, нарушить брачные узы в угоду чувствам к Онегину для Татьяны недопустимо: пренебрежение этикой долга выводило бы Татьяну за рамки ее

отношений с Богом. Хотя и для Онегина, и для Татьяны очевидно, что они подходят друг другу.

б) Более того, Татьяна и Онегин в III и VIII живут «на разных скоростях». Любовь Татьяны в II и VIII главах существенно различается, изменения у Онегина в восприятии Татьяны за 5 лет связаны с переоценкой жизненных приоритетов. Отношения, допустимые и желаемые для нее в III главе, исключены в VIII главе. Семейная стабильность и обязательства, наложенные узами брака, важнее, чем связь с любимым. Страсть прерывается женской мудростью, которая одновременно остается литературной, существующей в конкретном уникальном варианте реальных взаимоотношений.

Для нас также представляет интерес, как события вокруг писем Татьяны и Онегина в какой-то момент начинают воспроизводить персонажей, переживающих измененное состояние сознания. Каким образом психологическая трансформация, происходящая под воздействием разных и непредсказуемых причин, проявляется в спутанности и смутности сознания, мы можем рассмотреть не только на примере писем Татьяны и Онегина. Не менее важным примером является, на наш взгляд, незавершенный пушкинский фрагмент «Марьи Шонинг», который мы считаем недооцененным с точки зрения изменчивых границ эпистолярного канона и недостаточно изученным в качестве образца психологической прозы. Кроме того, «Марья Шонинг» построена на европейском материале XVIII века. «Марью Шонинг» в таком случае можно посчитать вариантом стилизации, что важно и для осмысления проблем эпистолярных текстов русского модернизма XX века.

2.3. «Бесконечно многомысленный Пушкин» и реабилитация чувств Марьи Шонинг

I.

Отечественное и зарубежное литературоведение традиционно рассматривало публикацию незавершенного пушкинского отрывка «Марья Шонинг» как значимый этап в формировании канона психологической прозы. Нас этот текст интересует сегодня, прежде всего, потому, что здесь двойственная пространственно-временная структура эпистолярного повествования в сочетании с точкой зрения рассказчика демонстрирует многообразие и непредсказуемость чувств героини.

Незаконченный фрагмент состоит из пяти компонентов, которые функционально можно разделить на две группы: (i) собственно художественная часть, которая обрывается в тот момент, когда Марья Шонинг, похоронив отца и потеряв все, пытается понять, как ей дальше жить (три письма персонажей и описание аукциона); (ii) авторское изложение фабулы до момента казни (конспект на французском языке). Напомним, что «два первых письма и конспект опубликованы после смерти Пушкина в “Современнике”, 1837, т. VIII, стр. 250–256; третье письмо и отрывок “Домик старого Шонинга...” в “Русской Старине”, 1884, № 10, стр. 87–89»²⁰³.

Академическая дискуссия вокруг «Марьи Шонинг» фиксирует следующие приоритеты: во-первых, принадлежность незаконченного пушкинского отрывка общеевропейскому контексту, что предполагало интерес к «судьбам европейской цивилизации»²⁰⁴, который проявился, среди прочего, в «Сценах из рыцарских времен» и «Скупом рыцаре». Во-вторых, в рамках международной литературной моды обоснование фабулы произведено с помощью якобы правдоподобных

²⁰³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т.: т. 8. Кн. 2. М.: Воскресенье, 1995. С. 1058.

²⁰⁴ Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя // Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарии. СПб.: «Искусство-СПБ», 2003. С. 169.

материалов судебной хроники. В-третьих, отмечается внимание к социально-исторической теме нищеты и безысходности, опережающей постановку проблемы в романах Ф.М. Достоевского. В-четвертых, подчеркивается психологическая точность при репрезентации внутреннего мира персонажей. Так, А.З. Лежнев подчеркивал, оценивая пушкинское восприятие индивидуума, что «человек – существо сложное, обладающее разнородными, часто противоречивыми страстями и свойствами <...> Пушкина <...> отталкивала от себя установка романтиков на живописный и титанический характер <...> Его герои – обыкновенные, средние люди, с обычными недостатками <...> Перед нами почти всегда многосторонние характеры, развернутые более или менее широко»²⁰⁵.

Как и другие европейцы, А.С. Пушкин искал темы для своих произведений в актуальных газетных и исторических документах. Похожие источники использовали, в частности, Стендаль и Генрих фон Клейст: «Стендаля тоже влекло к холодной, необразной, несентиментальной прозе; он ежедневно читал Гражданский кодекс – так же как Клейст ставил себе в образец стиль хроники»²⁰⁶. Изучение отчетов криминальной хроники в полной мере отражало стремление создать «русский метафизический язык» («Письмо П.А. Вяземскому, 13 июля 1825 г.», 13, 187). Криминальные новости XVIII века, как бы цинично это сегодня ни прозвучало, соответствовали стилистическим особенностям пушкинской прозы: «ясность и точность, лаконизм, предельная простота синтаксического строения, ключевая роль глагола действия, сознательный отказ от всякого рода стилистических украшений»²⁰⁷. По мнению Н.Л. Степанова, «скупость и правдивость судебной хроники еще острее оттеняют трагическую судьбу простых обездоленных людей»²⁰⁸.

Вместе с тем, обстоятельства жизни обездоленных и униженных открывают еще одну грань при оценке «Марьи Шонинг». Согласно Ю.М. Лотману,

²⁰⁵ Лежнев А.З. Проза Пушкина. Изд. 2-е. М.: «Художественная литература», 1966. С. 199–201.

²⁰⁶ Цвейг С. Генрих фон Клейст // Собрание сочинений в 10 т. Т. 5: Борьба с безумием: Гёльдерлин, Клейст, Ницше; Ромен Роллан. Жизнь и творчество / Пер. с нем. М.: Терра, 1996. С. 172.

²⁰⁷ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: «Наука», 1987. С. 322.

²⁰⁸ Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 143.

незаконченный пушкинский отрывок воспринимается как очень современная «трагическая история нищеты и унижения»²⁰⁹, связанная с «механизмом господства денег над человеком»²¹⁰. Для Г.М. Фридлендера, речь вообще идет о произведении, «предвосхищающим романы Достоевского»²¹¹. «Поразительную схожесть со стилем Достоевского»²¹² отмечал в «Марье Шонинг» и В.С. Непомнящий, поскольку в центре повествования – образ женщины, поставленной в зависимость от законов, социального уклада и публичной сферы Нового времени.

Иными словами, исследователей больше всего волновал феномен психологизма в «Марье Шонинг». Так, Л.С. Сидяков полагал, что в незаконченном фрагменте «тонко воссоздаются переживания героини, ее реакция на окружающее, вызванная глубоким потрясением и превратно понятая сторонними наблюдателями»²¹³. С точки зрения А.З. Лежнева, этот отрывок стоило бы вообще воспринимать как «образец экспериментально-психологической повести»²¹⁴. А вот П. Дебрецени обнаружил в тонком описании эмоциональных состояний героини мотив безумия: «Что в этой странной мелодраме вызвало интерес Пушкина? Второе письмо Марьи в пушкинском тексте содержит намек на то, что главным образом его интересовало эмоциональное состояние обезумевшей от душевных потрясений девушки: на похоронах и панихиде по отцу она то чувствует себя на грани обморока, то силы ее восстанавливаются, то у нее начинается головокружение, то ей хочется смеяться»²¹⁵.

²⁰⁹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 169.

²¹⁰ Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарии. СПб.: «Искусство–СПБ», 2003. С. 800.

²¹¹ Фридлендер Г.М. Пушкин и его заветы будущим поколениям // Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб.: «Наука», 1995. С. 163–164.

²¹² Непомнящий В.С. Предназначение // Новый мир. № 6, 1979. С. 238.

²¹³ Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Редакционно-издательский отдел Латвийского Ордена Трудового Красного Знамени Государственного университета им. Петра Стучки. Рига, 1973. С. 155.

²¹⁴ Лежнев А.З. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М.: «Художественная литература», 1937. С. 309.

²¹⁵ Дебрецени П. Блудная дочь. Подход Пушкина к прозе / Пер. с англ. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. С. 290.

Однако зададим вопрос: действительно ли перед нами проблема безумия героини, то есть болезнь, требующая срочного медицинского вмешательства, последующей госпитализации и неминуемой изоляции? Или речь идет об аффективном состоянии, о страсти, проявление которой является следствием шока от смерти отца? Что мы наблюдаем, в сущности, «клиническое состояние душевнобольного человека»²¹⁶ или естественное выражение эмоций, которые невозможно скрывать?

С одной стороны, как заметила Я.Л. Левкович, «герои со смещенной, искаленной жизненными обстоятельствами психикой не раз появляются в творчестве последних лет жизни поэта (“Медный всадник”, “Пиковая дама”, “Не дай мне бог сойти с ума...”»)²¹⁷. С другой стороны, только в сцене похорон «Марья находится в состоянии помутнения рассудка, но в письме она рассказывает об этом и о всех предшествующих событиях, а также о последующем визите чиновников как вполне здравый человек»²¹⁸.

Полагаем, что находить в незаконченном отрывке мотив безумия как тяжелого психического расстройства, было бы преувеличением. Тем более, авторский замысел такой сюжетный поворот, кажется, не предусматривал. Не случайно описание Марьей Шонинг собственных эмоций из весьма радикального в одном из вариантов автографа – «Я право не понимаю, что со мною происходит» («Марья Шонинг». Варианты автографов. Конспект, 8 (2), 941) – изменено на более сдержанный комментарий в чистовике: «Я тут ничего не понимаю» («Марья Шонинг», 8 (1), 395). Такая подмена исключала, как думал В.Д. Рак, «всякий иной смысл, кроме наивности в денежных делах»²¹⁹.

Между тем проблему стоило бы искать даже не в точном определении эмоционального состояния Марьи Шонинг, переживающей кончину

²¹⁶ Громбах С.М. Пушкин и медицина его времени. М.: «Медицина», 1989. С. 252.

²¹⁷ Левкович Я.Л. К датировке «Марии Шонинг» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Отд. лит. и яз. Пушкинская комиссия. Вып. 15. 1977 / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1980. С. 107.

²¹⁸ Рак В.Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» // Русская литература. Институт русской литературы (Пушкинский дом). № 4. 1994. С. 100.

²¹⁹ Там же. С. 101.

единственного близкого человека и потерю родного имени. Важно прояснить несоответствие между интенсивностью чувств героини в реальной жизни и подчеркнутой рациональности их воплощения в литературных письмах. С одной стороны, Марья Шонинг испытывает сильнейшие эмоции, с другой стороны наблюдает за своим аффективным состоянием и безучастно, по-философски выверено воспроизводит это состояние на бумаге. Чувства героини представлены, при этом, как подлинные; их проявление выглядит позитивной нормой, пусть и отражает пассивное состояние внутренней пертурбации²²⁰. Вместе с тем, эпистолярная форма рассказа о психологических перепадах символизирует активное состояние Марьи Шонинг, в котором она действует в качестве субъекта, одновременно наблюдающего за собой как за объектом. В результате аффективный дискурс не воспринимается негативно и, кажется, не подлежит осуждению (ведь, в конечном итоге, аффекты упрятаны под рациональный надзор), а публичная демонстрация чувств обычной девушки становится законной темой для художественного переосмысления.

В связи с этим допускаем, что «двойственное по своей природе эпистолярное повествование»²²¹ в сочетании с нарративной перспективой, распределенной между персонажами и рассказчиком, создает новую художественную модель для репрезентации эмоционального поведения в сообществе. Отныне любому персонажу открывается доступ к чувствительности, зарезервированной в идеале за женщиной в XVIII веке. Публичное проявление чувств, показанное в «Марье Шонинг», трансформируется в нейтральный и универсальный критерий для оценки человека.

В поисках подтверждения сказанному мы также обратим внимание на (i) нарративные элементы «Марьи Шонинг» (письма персонажей и описание с точки зрения рассказчика); (ii) структуру персонажей (мир своих и мир «чужих людей»

²²⁰ Магун А.В. От триггера к трикстеру. Энциклопедия диалектических наук. Т. 2: Негативность в этике. М.: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 293.

²²¹ Duyfhuizen B. Epistolary Narratives of Transmission and Transgression // Comparative Literature, Vol. 37, No. 1. Duke University Press on behalf of the University of Oregon, 1985. P. 1–26. <http://www.jstor.org/stable/1770522> (Дата обращения: 09.10.2022).

(«Марья Шонинг», 8 (1), 395)); (iii) попытаемся понять, как именно выбор эпистолярного компонента повлиял на развитие сюжета. Но в начале – общая характеристика незавершенного пушкинского фрагмента и подходов к его интерпретации.

II.

В основе произведения – мрачная история суда XVIII века над Марьей Шонинг и Анной Харлин из Нюрнберга – сюжет, который казался А.А. Ахматовой «ужаснее, чем развязка “Пиковой дамы”»²²². Семнадцатилетняя девушка после смерти отца лишается дома и другой собственности, которую забирает казна имперского города в счет недоплаченных налогов. В отчаянии от одиночества, без средств к существованию, Марья Шонинг решает утопиться, но ее чудесным образом останавливает давняя подруга и бывшая служанка Анна Харлин, которая дает Марье Шонинг кров и еду. Спустя несколько месяцев умирает муж Анны Харлин, ее сама поражает болезнь, и уже не на что содержать ни собственных детей, ни Марью Шонинг. Марья решает спасти семью подруги, которая ее приютила в трудную минуту, и оговаривает себя, признаваясь в убийстве новорожденного – виновны якобы и она, и Анна Харлин. Причина ложного признания в преступлении заключается в том, что по законам Нюрнберга за детоубийство полагается смертная казнь, но дети казненных передаются в сиротский приют, на попечении городских властей и не будут, по крайней мере, какое-то время, испытывать нужду. Между тем уже на эшафоте Марья Шонинг отдает себе отчет в том, что обвинение в детоубийстве означает смерть не только для нее самой, но и для Анны Харлин. Тогда Марья Шонинг меняет предыдущие показания и заявляет о невинности подруги. Но это уже ничего не значит: палач казнит Анну Харлин; Марья Шонинг от переживаний и душевных мук умирает до исполнения приговора.

²²² Ахматова А.А. «Каменный гость Пушкина». Дополнения 1958–1959 годов и заметки для новой редакции // О Пушкине: Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. С. 171.

Фабула «Марьи Шонинг», как считал Д. П. Якубович²²³, вероятнее всего, заимствована из франкоязычного сборника европейских криминальных новостей 1827 года²²⁴, который хранился в библиотеке А.С. Пушкина и был помечен Б.Л. Модзалевским под номером 715²²⁵. До этого, в 1809 году, детали процесса над детоубийцами из Нюрнберга были опубликованы английским романтиком С.Т. Кольриджем²²⁶ – очерк в его журнале «The Friend», и сборник «Causes célèbres étrangères», на который и сослался Д.П. Якубович, датировали суд и казнь в Нюрнберге 1787 годом. Между тем Й. Шюц уточнил, что драматические события вокруг неких Марии Элеоноры Шонинг и Анны Доротеи Харлин происходили в Нюрнберге, судя по всему, в 1716 году²²⁷.

С учетом функциональной структуры отрывка мы видим два уровня интерпретации «Марьи Шонинг». Первый предполагал бы толкование с учетом авторского конспекта, который воспроизводит фабулу целиком, до окончания действия на эшафоте. Второй уровень – изолированный анализ переписки Марьи Шонинг и Анны Харлин, а также описания аукциона в доме старого Шонинга, без рассмотрения авторского конспекта. Тем более, незавершенность фрагмента создает умеренно оптимистическое настроение относительно дальнейшей судьбы героини: не все потеряно, ничто не указывает на финал с казнью, которой заканчивается конспект.

Вообще, пушкинский отрывок без конспекта можно резюмировать иначе: после тяжелой болезни умирает отец Марьи Шонинг. В день похорон фискальные чиновники арестовывают дом Шонингов, выселяют из него Марию, готовятся

²²³ Якубович Д.П. «Мария Шонинг» как этап историко-социального романа Пушкина // Звенья. Т. 3–4. С. 146–167; Acad. в 9 т. Т. 7. С. 943–945 (примеч. Ю.Г. Оксмана).

²²⁴ Infanticide. Procès de Maria Schoning et d'Anna Harlin. Nuremberg, 1787 // Causes célèbres étrangères, publiées en France pour la première fois et traduites de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand, etc. par une société de jurisconsultes et de gens de lettres. Tome Second. Paris: C. L. F. Panckoucke, M DCCC XXVII (1827). P. 200–212.

²²⁵ Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1910. С. 187.

²²⁶ Coleridge S.T. The Friend. № 13, Thursday, November 16, 1809. P. 193–208 // The Friend. A Literary, Moral, and Political Weekly Paper, Excluding Personal and Party Politics and The Events of The Day. A Series of Essays. London: Gale and Curtis, Paternoster Row, 1812. P. 193–208.

²²⁷ Schütz J. Zu Puškins «Mar'ja Šonin» // Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH. Vol. 44, №. 1, 1984. P. 21. <https://www.jstor.org/stable/24001961>.

распродать все оставшиеся вещи. О своих чувствах, связанных с утратой, как и обо всех последующих событиях героиня рассказывает в письмах к подруге Анне Харлин. После аукциона, где ей удастся приобрести лишь портреты родителей, Марья Шонинг направляется к доктору Кельцу, который лечил ее отца. Марья Шонинг – на распутье.

Различая незаконченный, частично готовый текст и конспект замысла, то есть предлагая изолированный анализ, мы опираемся на три аргумента, которые были высказаны в разное время Р.О. Якобсоном, А.А. Ахматовой и М. Прустом. С точки зрения Р.О. Якобсона, незавершенные работы великих авторов дают более детальное представление о процессе их создания: «В настоящее время нас подчас больше восхищают предварительные эскизы мастеров старой живописи, чем их прославленные большие полотна»²²⁸. А.А. Ахматова, в свою очередь, считала, что незаконченные пушкинские произведения и так в полной мере раскрывают замысел: «Да и отрывок ли это? Все, в сущности, сказано»²²⁹. Тогда как М. Пруст считал возможным передать инициативу при оценке произведения, в том числе, незавершенного, от автора читателю, полагая, что в тексте скрыта лишь жанровая оптика: «На самом деле каждый читает в самом себе. Книга писателя – это только своего рода оптический инструмент, предоставленный им чтецу, чтобы он распознал то, что без этой книги, быть может, не увидел бы в своей душе. <...> ... читателю может понадобится особая манера чтения, и это не должно оскорблять автора, напротив, надо предоставить читателю полную свободу, словно говоря: “Смотрите сами, с каким стеклом вы видите лучше – тем, этим или третьим”»²³⁰. При этом, надо подчеркнуть, что незавершенное произведение, очевидно, содержит больше возможностей для разнообразной читательской интерпретации.

Дело в том, что конспект фиксирует только фабулу, скупую последовательность действий. Не меньший интерес представляет сюжет как

²²⁸ Якобсон Р.О. Раскованный Пушкин // Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 239.

²²⁹ Ахматова А.А. Две новые повести Пушкина // О Пушкине: Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. С. 199.

²³⁰ Proust M. A la recherche du temps perdu. Tome VIII. Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1927. P. 70; Пруст М. Обретенное время / пер. с фр. А.Н. Смирнов. М.: Амфора, 2007. 476 с.

вымышленный нарратив, где есть и литературные письма, которыми обмениваются персонажи, и сцена аукциона, увиденная и представленная читателю рассказчиком. При этом, мы исходим из классического различия фабулы и сюжета, предложенного Б.В. Томашевским: «Кратко выражаясь – фабула это то, “что было на самом деле”, сюжет – то, “как узнал об этом читатель”»²³¹.

Кроме того, структура фабулы «Марьи Шонинг» эклектична с точки зрения потенциальной жанровой принадлежности. Во-первых, фабула близка волшебной сказке²³², впрочем, довольно страшной и чрезмерно натуралистической: к примеру, избыточные испытания (беда в виде смерти отца, героиню изгоняют из дома), чрезмерное и повторяющиеся насилие (городские стражники-вредители наносят физический ущерб жертве), сверхъестественное спасение героини за мгновение до самоубийства (действие чудесного помощника). Во-вторых, последовательность бед и несчастий, происходящих за считанные дни в жизни одной девушки (по воле то ли судьбы, то ли богов, то ли законов), затем принесение себя в жертву ради блага других (самооговор и его последствия в виде смертной казни и гарантии содержания детей подруги) выглядят эпизодами древней трагедии. В-третьих, лишь финальная сцена – отказ магистратов Нюрнберга принять признание в ложном обвинении, возведенном Марьей Шонинг против самой себя, – выходит за рамки счастливого сказочного или ужасного трагического конца, возвращая финал к парадигме социально-исторического романа. При этом, упомянутые фабульные элементы резюмированы во франкоязычных заметках на основе журналистского очерка.

Конспект фабулы «Марьи Шонинг» парадоксальным образом вызывает ассоциации с «Капитанской дочкой»: «Сочетание абсолютной исторической достоверности с очевидным житейским неправдоподобием целого ряда сюжетных коллизий»²³³. Кстати говоря, предположение о сходстве «Капитанской дочки» с

²³¹ Томашевский Б.В. Теория литературы (Поэтика). С. 137.

²³² Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 35–73.

²³³ Муравьева О.С. «Капитанская дочка» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К. СПб.: Нестор–История, 2012. С. 453.

волшебной сказкой в разное время и независимо друг от друга высказывали М.И. Цветаева, В.Б. Шкловский и И.П. Смирнов²³⁴.

Рассмотрение незаконченного пушкинского отрывка вместе с авторским конспектом смещает акцент с филологической интерпретации «Марьи Шонинг» на философскую. Обратим внимание на то, что в поисках «языка европейской общезитительности» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 11, 33) А.С. Пушкин открывает читателю необычную, на первый взгляд, вполне романтическую историю, при разъяснении которой сегодня появляется искушение включить ее в аболиционистский дискурс XIX века, сравнивая с позицией В. Гюго по поводу отмены смертной казни или взглядами В. Скотта на узничество. К слову, «Марья Шонинг» показывает, на какой стадии избавления от романтизма и перехода к реализму находился в этот момент автор. Как написал Г.А. Гуковский, «Пушкин не родился реалистом. Его юность приходится на годы почти повсеместного преобладания в Европе романтических систем. И раннее творчество Пушкина движется в русле романтизма в его русском преломлении»²³⁵. Между тем «Марья Шонинг» принадлежит позднему пушкинскому периоду. С высокой долей вероятности мы можем утверждать, что фрагмент «Марья Шонинг» написан в 1835 году. Этот факт подтверждает, среди прочего, продуктивная полемика, которую вели Я.Л. Левкович²³⁶ и В.Д. Рак²³⁷ по поводу обстоятельств создания произведения.

Вместе с тем, если учитывать нюансы самоговора, то – в пределе – допустимо даже использовать понятийный аппарат концепции процессуального признания и говорения истины, которая необходимым образом связана, согласно

²³⁴ Муравьева О.С. «Капитанская дочка». С. 453.

²³⁵ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ОГИЗ – Государственное издательство художественной литературы, 1948. С. 5.

²³⁶ Левкович Я.В. К датировке «Марии Шонинг» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Отд. лит. и яз. Пушкинская комиссия. [Вып. 15]. 1977 / Ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1980. С. 103–108.

²³⁷ Рак В. Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» // Русская литература. Институт русской литературы (Пушкинский дом). № 4. 1994. С. 92–100.

М. Фуко, с базовыми принципами западного христианства²³⁸. Показательно, что, стоя на эшафоте, Марья Шонинг видит своим главным грехом, заслуживающим казни, именно ложное признание, то есть отступление от истины, которую понимает как человек верующий: «Я виновна во лжи и неверии в провидение» («Марья Шонинг». Варианты автогорофра. Конспект, 8 (2), 944)²³⁹.

Вообще-то, конспект фабулы напрямую затрагивает универсальную христианскую тематику. События, приводящие героиню к смерти, детерминированы не только и не столько юридическими или социальными факторами, но и «религиозной идеей о загробном воздаянии за бедствия и невзгоды земной жизни»²⁴⁰, которую высказывает второй по важности персонаж-женщина: «Мария хотела броситься в Пегниц... Но вдруг кто-то позвал ее. Она увидела Анну Харлин, бывшую служанку отца, которая вышла замуж за инвалида. Анна утешила ее: “Жизнь коротка, а небо – навсегда, дитя мое» («Марья Шонинг». Варианты автогорофра. Конспект, 8 (2), 943)²⁴¹.

III.

Незаконченный фрагмент, взятый без авторского конспекта, представляет собой комбинацию нарративных элементов: (i) повествование от первого лица в эпистолярной форме о событиях, которые видят и оценивают персонажи, Марья Шонинг и Анна Харлин; (ii) подчеркнуто отстраненное, но крайне напряженное повествование от имени рассказчика в коротком сегменте под условным названием “Домик старого Шонинга”; (iii) момент проявления совместной нарративной власти, распределенной между персонажем и рассказчиком. Хотя В. Шмид категорично и доказательно заявляет, что «...в изображаемом мире повествовательного произведения существуют две воспринимающие,

²³⁸ Foucault M. Wrong-Doing, Truth-Telling. The Function of Avowal in Justice / Ed. by F. Brion and V. E. Harcourt. Transl. by S. W. Sawyer. Chicago – Louvain: The University of Chicago Press and UCL Presses Universities de Louvain, 2014.

²³⁹ Пер. с фр. – наш.

²⁴⁰ Марьянов Б.М. «Еще минуты – и мы предстанем перед богом !..» // Наука и религия. № 6. 1979. С. 50.

²⁴¹ Пер. с фр. – наш.

оценивающие, говорящие и действующие инстанции, два смыслопорождающих центра – нарратор и персонаж. Третьего не дано»²⁴², попробуем все же определить оттенки внутри серой зоны, где точка зрения персонажа и рассказчика смешиваются. Так, во втором письме Марьи Шонинг к Анне Харлин отправитель дважды задает главный вопрос, который стоит перед ней после смерти отца: сначала – «я не знаю куда мне деться» («Марья Шонинг», 8 (1), 396), и тут же – «не знаю, куда мне определиться» («Марья Шонинг», 8 (1), 396). Эти слова произнесены голосом персонажа, но потом тот же вопрос повторяется после сцены в доме старого Шонинга, то есть после события, которое видит и о котором сообщает рассказчик: «Когда Марья вышла на улицу..., она остановилась в недоумении: куда ей было идти ?...» («Марья Шонинг», 8 (1), 397). Кто и как фиксирует недоумение, переживаемое героиней, кто задает вопрос, персонаж или рассказчик? Требуется читательское усилие, чтобы в этой фразе определить «единый субъектный центр»²⁴³, если использовать категорию, которая применялась для анализа точки зрения в романе «Евгений Онегин». Допускаем, что в «Марьи Шонинг» распределение нарративной перспективы между персонажем и рассказчиком было реализовано по модели, обнаруженной Ю.М. Лотманом: «...чтобы вызвать в читателе ощущение простоты, разговорной естественности языка, жизненной непосредственности сюжета, безыскусственности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известные в литературе тех лет. Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры текста. <...> Сказать правду – значит сказать просто»²⁴⁴. Таким образом, размывание нарративной бинарности, на которой настаивает В. Шмид²⁴⁵, и преднамеренная нарративная сложность в виде сочетания эпистолярных компонентов и точки зрения рассказчика концентрируют восприятие на эмоциях Марьи Шонинг.

²⁴² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 127.

²⁴³ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 419.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Шмид В. Нарратология. С. 127.

Добавим к этому, что смешение точки зрения персонажа и рассказчика возможно идентифицировать, в том числе, и потому, что предложения в «Марья Шонинг» построены с тем самым «ощущением простоты, разговорной естественности языка»²⁴⁶, о котором говорил Ю.М. Лотман. Интеллектуальная находка Ю.М. Лотмана подкрепляется и другим тезисом: центром пушкинского внимания здесь ожидаемо, по мысли Б.М. Эйхенбаума, является «организация прозаической фразы»²⁴⁷. Смысловое напряжение выстроено преимущественно по линии подлежащее – сказуемое, акцент смещен на взаимодействие субъект – предикат. Прозрачность и краткость семантического и синтаксического уровней служат раскрытию характеров и позволяют пристально наблюдать за сюжетными событиями, а, по сути, за различием того, «кто видит и кто говорит?»²⁴⁸.

Незавершенность пушкинского фрагмента лишь усиливает эффект одновременно простоты и непредсказуемости. Решение относительно дальнейшей судьбы героини без оговорок и предупреждений передано от инстанций в тексте напрямую читательскому воображению. Что же касается персонажей, то читателю доверено, как и хотел П.А. Вяземский, стать «... подмастерьем автора и за него досказывать»²⁴⁹.

При этом, структура персонажей также не бинарна. Все характеры разделены на (i) мир близких по отношению к Марья Шонинг людей и (ii) мир «чужих людей» («Марья Шонинг», 8 (1), 395), а также (iii) промежуточную зону второстепенных героев, которые так или иначе помогают протагонисту сделать жизненный выбор. Мир своих или близких состоит из отца Марья, старого Шонинга и Анны Харлин, которой Марья Шонинг исповедуется. Анна Харлин близкая настолько, что старый Шонинг, находясь в предсмертной агонии, даже путает дочь с бывшей прислугой, зовет ее, как записано в одном из вариантов автографа, обращаясь производным,

²⁴⁶ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 420.

²⁴⁷ Эйхенбаум Б.М. Путь Пушкина к прозе // О прозе. Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1969. С. 225.

²⁴⁸ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 390.

²⁴⁹ Вяземский П.А. Поздняя редакция статьи «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 52.

почти нежным «Анхен, Анхен» («Марья Шонинг». Варианты автогорофра. Конспект, 8 (2), 949). Но Анхен остается в черновике, а Анна Харлин из финального текста благодарит Шонинга за то, что с ней обходились «не как с наемной служанкою – а как с дочерью» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Нехватка средств заставила Шонингов отказаться от верной помощницы по дому, но Анна по-прежнему живет делами Марьи и ее отца.

В близкий круг входит и муж Анны Харлин, Фриц, пьющий ветеран, потерявший ногу в сражениях – он «все еще не досказал ... историю о своих походах» («Марья Шонинг», 8 (1), 393), их трехлетний сын Франк и дочь Мина, которой исполнилось 4 года. Собственно говоря, ложное признание в детоубийстве, которое зафиксировал авторский конспект, и было задумано ради того, чтобы спасти Франка и Мину.

Мир чужих включает безымянных налоговых чиновников, которые арестовывают имение Шонинга, забирают мебель. В итоге Марья Шонинг вынуждена ютиться в комнатухе, где даже присесть не на что: «Пишу стоя у окошка, а чернильницу заняла у соседей» («Марья Шонинг», 8 (1), 395) – страшное в своей недосказанности описание процесса лишения собственности, одновременно выводящее на первый план бахтинский «мотив окна как границы между замкнутым миром комнаты (и переписки) и открытым внешним миром»²⁵⁰. Так закрепляется связь между эпистолярным пространством и жестокой реальностью.

Чужим остается и безучастный бургомистр Нюрнберга, которого Марья Шонинг просила сохранить ей хотя бы часть вещей. Принял бургомистр Марию, с ее слов, хорошо, «но на ... просьбы отвечал, что он ничего не может ... сделать» («Марья Шонинг», 8 (1), 396). Чужими являются участники аукциона по распродаже вещей из дома старого Шонинга. Речь идет об оценщике, чье имя не называется, о Каролине Шмид, «девушке сильно нарумяненной, виду скромного и смиренного» («Марья Шонинг», 8 (1), 396), о трактирщике Гирце, который «купил

²⁵⁰ Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дисс.... канд. филолог. н. М., 2002. С. 52.

две серебряные ложки, пол-дюжину салфеток и две фарфоровые чашки» («Марья Шонинг», 8 (1), 396), и, конечно, о фрау Ротберх, своеобразном антагонисте, которая своими ядовитыми высказываниями выводит Марью Шонинг из себя. Фрау Ротберх собиралась купить старое белье, «теребила его, отряхивала, повторяя: дрянь, ветошь, лохмотья, – и надбавляла по грошам» («Марья Шонинг», 8 (1), 396). Дрянь, ветошь, лохмотья – вот все, что осталось после смерти старого Шонинга. В ветошь и лохмотья превращена и жизнь Марьи Шонинг в результате «расхищения бедного ... имущества» («Марья Шонинг», 8 (1), 396).

В переходной зоне персонажей – еще не свой, но, возможно, уже не чужой – находится «молодой человек в золотых очках» («Марья Шонинг», 8 (1), 397), который вызвался помочь Марьи Шонинг после аукциона. Молодой мужчина, судя по всему, обладающий постоянным доходом, кажется, намекает на готовность позаботиться о Марьи Шонинг. «Золотые очки» олицетворяют перспективу бегства от безысходности и появляются в тот ответственный момент, когда Марьи Шонинг удалось – символическим жестом – выкупить портреты родителей, то есть сохранить крупицу прежней жизни. Напомним еще раз, как Марья «вышла на улицу с портретом в каждой руке, она остановилась в недоумении: куда ей было идти?...» («Марья Шонинг», 8 (1), 397). Героиня все же отказалась от возможной поддержки мужчины в золотых очках, не признала его своим и решила «...отнести портреты к лекарю Кельцу» («Марья Шонинг», 8 (1), 397). В черновике намерения Марьи Шонинг были показаны яснее: «Марья решила идти к лекарю Кельцу» («Марья Шонинг». Варианты автогорофра. Конспект, 8 (2), 943). Иными словами, для рассказчика суть дела не в том, где хранить портреты, а с кем остаться растерянной девушке-сироте, эмоционально переживающей личную утрату.

Вместе с тем, доктор Кельц как еще один персонаж из переходной зоны – фактически давно свой, но формально не близкий – становится проводником Марьи Шонинг назад, в мир своих из мира чужих. Врач был и раньше вхож в дом Шонингов, но жил за его пределами. Судя по всему, лекарь Кельц – единственный, кто в состоянии исцелить душевную травму героини. Именно доктор Кельц лечил отца Марьи Шонинг, находился рядом, когда старый Шонинг «поручил дочь богу»

(«Марья Шонинг», 8 (1), 394), а через несколько минут констатировал смерть своего давнего пациента. Похоже, честный и компетентный врач Кельц – единственный случай в пушкинской прозе, где медик представлен защитником отверженных и обездоленных, «без сатирической маски, равным своим пациентам»²⁵¹. С.М. Громбах, назвал лекаря Кельца «отзывчивым, добрым человеком и знающим врачом»²⁵².

Мало кто удивился бы, если после завершения всей истории доктор Кельц оказался бы наследником писем Марьи Шонинг и Анны Харлин, в крайнем случае, их редактором. Ведь в жанровой логике к кому-то эта переписка должна была попасть после казни, прежде чем ее включил в свое повествование рассказчик? Не доктору Кельцу ли предстояло добавить в качестве предисловия что-то в духе «Новой Элоизы», как это и сделал перед уведомлением издателя П.А.Ф. Шадерло де Лакло в «Опасных связях» (1782): «Я наблюдал нравы своих современников и выпустил в свет эти письма»²⁵³. Но тогда «Марья Шонинг» превратилась бы из глубокого размышления о реабилитации сентиментального опыта в пародию на эпистолярный роман.

Вообще, вопрос об обращении к эпистолярной форме при изложении сюжета «Марьи Шонинг» не кажется решенным окончательно. Укажем основные причины, которые могли бы объяснить выбор литературных писем как одной из нарративных стратегий. Во-первых, выглядевший устаревшим к 30-е годам XIX века, но тем не менее привычный эпистолярный жанр, о чем говорил Й. Шюц²⁵⁴, раскрывал содержание отрывка «Марья Шонинг» как общеевропейского нарратива об аффективных состояниях. В сущности, переписка персонажей позволяет наблюдать хронику психической трансформации Марьи Шонинг, игру ее эмоций,

²⁵¹ Korioukina-Sacré N. L'image du médecin dans la littérature russe du XIXe siècle. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Discipline: Littérature. Paris, 2011. P. 139. <http://www.theses.fr/2011PA040147> (Дата обращения: 18.10.2022)

²⁵² Громбах С.М. Пушкин и медицина его времени. М.: «Медицина», 1989. С. 23.

²⁵³ Руссо Ж.Ж. Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников живущих в маленьком городке у подножия Альп. Собраны и изданы Ж-Ж. Руссо в 1761 / Пер. с фр. Н.И. Немчиновой и А.А. Худадовой // Руссо Ж.Ж. Избр. сочинения в 3 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 9

²⁵⁴ Schütz J. Zu Puškins «Mar'ja Šoninġ». P. 34.

неожиданно ускользающих из-под рационального контроля, который героиня непременно восстанавливает, сама или под воздействием либо внимательного лекаря Кельца, либо эксцентричной фрау Ротберх.

Во-вторых, жанр судебного очерка кардинально переосмыслен с помощью эпистолярного компонента как еще одного «человеческого документа»²⁵⁵. В переписке Марьи Шонинг и Анны Харлин звучат аутентичные голоса, что, по мнению В.В. Виноградова, показывает «многообразие форм эпистолярного стиля и разнообразие его экспрессии»²⁵⁶. Л.С. Сидяков, анализирувавший, в том числе, незаконченный «Роман в письмах» (1829), сделал вывод о том, что «множественность точек зрения на события и поступки персонажей, как и расширение самого объекта изображения, в значительной мере компенсирует ограниченность повествования от первого лица (наиболее распространенного в то время), связанного восприятием одного лишь рассказчика»²⁵⁷. Иначе говоря, эпистолярный компонент помогал увидеть с разных точек зрения судебный отчет о деле Марьи Шонинг. Стоит, безусловно, подчеркнуть, что разнообразие точек зрения в пушкинском тексте является рекуррентным приемом, о чем напоминал В.Ф. Ходасевич: «Пушкин показывает предмет с целого множества точек зрения. Вещам своего мечтаемого мира он придает такую же полноту бытия, такую же выпуклость, многомерность и многоцветность, какой обладают предметы мира реального»²⁵⁸.

В-третьих, внутренний монолог из писем Марьи Шонинг и Анны Харлин, вовлеченных в центральные для сюжета события, с одной стороны, и, с другой, полифония голосов второстепенных персонажей, опосредованная рассказчиком, формировали комбинацию субъективных оценок и объективного повествования. Однако частные по своей природе монологи, которыми и являются письма

²⁵⁵ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 11.

²⁵⁶ Виноградов В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. Л.: Academia, 1935. С. 232–233.

²⁵⁷ Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Редакционно-издательский отдел Латвийского Ордена Трудового Красного Знамени Государственного университета им. Петра Стучки. Рига, 1973. С. 46–47.

²⁵⁸ Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. М.: Согласие, 1996. С. 78.

персонажей, адресованы вовне. Отправитель ищет дружескую аудиторию для выражения эмоций. Созданные по модели «текст в тексте» и как «повествование от первого лица / Ich-Erzählung», литературные письма предполагают, в первую очередь, исповедь, открытый рассказ о переживаниях, сомнениях, страстях. Эмоции из писем-монологов Марьи Шонинг и Анны Харлин становятся главным содержанием пушкинского отрывка.

Вслед за Ж.Ж. Руссо исповедь в письмах воспринималась и как покаяние, и как проявление духа искренности. До этого исповедальный аффект как отсутствие контроля над страстями вызывал лишь неприязнь. В христианской культуре вплоть до XVIII века считалось, что эмоции связаны с грехом и требуют усмирения. Кроме того, разум холодного картезианского субъекта обязан был господствовать над чувствами. Переоценка наступила в эпоху сентиментализма, которую поэтому и называют «веком чувствительности»²⁵⁹. Этически положительная маркировка страстей, например, сострадания, симпатии или отзывчивости связана с общим интересом к внутреннему миру человека. Эпистолярный механизм, позитивно рассматривающий чувственную сферу, давал возможность по-новому взглянуть на индивида в социальной среде, а также сделать историю частного субъекта самостоятельной ценностью в художественном произведении.

В-четвертых, существенной причиной для выбора жанра литературных писем является, наконец, и то, что на репрезентацию внутреннего мира героев влияет темпоральная поливалентность эпистолярных вкраплений – термин, как мы помним, введен Дж. Г. Альтман, которая различает «момент совершения действия; момент записи события в письме, момент, когда письмо было отправлено, получено, прочитано или перечитано»²⁶⁰. Совмещая события из переписки с событиями условно реальной жизни, о которых, вообще-то, мы также узнаем из писем, рассказчик не просто уточняет пространственно-временную структуру повествования, но и добивается эффекта многообразия эпистолярного хронотопа,

²⁵⁹ Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: «Наука», 1994. С. 16.

²⁶⁰ Atman J.G. Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 118.

построенного, по утверждению О.О. Рогинской, «на сложном противопоставлении двух пространств. Это внутренне пространство переписки и внешнее пространство «реальной» жизни, которые взаимопроникают и взаимовлияют друг на друга»²⁶¹.

IV.

В незаконченном пушкинском фрагменте чувствам Марьи Шонинг придан оттенок всеобщности, но переживает их героиня в уникальных и конкретных обстоятельствах, которые поставлены в зависимость от законов, общественного мнения и дисциплинарной системы Священной Римской Империи. В «Марьи Шонинг» показана география Нюрнберга первой половины XVIII века. Перемещение персонажей точно локализовано и привязано к реальным названиям на карте, например, к лютеранской церкви Святого Якоба или реке Пегниц. Кроме того, «привязка к местности» осуществлена с помощью реквизитов из письма Анны Харлин к Марьи Шонинг. В начале этого письма, датированного 25 апреля, стоит заглавная буква латинского алфавита W («Марья Шонинг», 8 (1), 393). Надо сказать, что ни у Д.П. Якубович²⁶², ни у Я.Л. Левкович²⁶³, ни у В.Д. Рак²⁶⁴ (каждый из них в отдельности и в разные исторические периоды подробно изучал действие эпистолярного механизма в «Марьи Шонинг»), мы не находим однозначного объяснения тому, что могла бы значить литера W. Тем не менее базируясь на выводах О.О. Рогинской относительно «хронотопической структуры эпистолярного романа»²⁶⁵ и сверяясь с географическими картами Священной Римской империи и Нюрнберга XVIII века, мы с определенной долей уверенности предполагаем, что W. – первая буква в названии населенного пункта, куда после окончания работы служанкой в доме Шонинга переехала Анна Харлин и ее семья.

²⁶¹ Рогинская, О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. С. 50.

²⁶² Якубович Д.П. «Мария Шонинг» как этап историко-социального романа Пушкина // Звенья. Т. 3–4. С. 146–167; Асад. в 9 т. Т. 7. С. 943–945 (примеч. Ю. Г. Оксмана).

²⁶³ Левкович Я.Л. К датировке «Марии Шонинг» Пушкина. С. 103–108.

²⁶⁴ Рак В.Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг». С. 92–100.

²⁶⁵ Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. С. 50.

В письме обозначено и расстояние, которое отделяет Анну Харлин от ее адресата: «Кабы [не] всегдашние хлопоты, я бы уж побывала у тебя в гостях; но ты знаешь: 12 миль не шутка» («Марья Шонинг», 8 (1), 393). 12 миль равняются 19.3 километрам, а в радиусе 20 километров от центра Нюрнберга были расположены, как минимум, три населенных пункта, название которых начинается на W. Собственно, стандартные реквизиты письма и предполагают указание на день, когда письмо написано, и указание на место, где его сочинили. Появление в начале письма буквы W., являющейся, безусловно, незначительной и случайной художественной деталью, как и даты «25 апр.», стоило бы рассматривать всего лишь как следование эпистолярному жанровому канону.

Важнее понимать, что основные события, описанные в письмах Марии Шонинг и Анны Харлин, а также в отрывке «Домик старого Шонинга», занимают, предположительно, не более недели в конце апреля – первых числах мая. Изложим хронологию, которая определяется в тексте, прежде всего, уже упомянутыми эпистолярными реквизитами, в частности, датами, когда письма написаны, но, в других случаях, – обстоятельством времени.

1) В начале недели старый Шонинг все еще жив и относительно здоров. Как пишет его дочь Анне Харлин, «в понедельник он даже гулял по нашему садику, и дошел до колодезя не задохнувшись. Возвратясь в комнату, он почувствовал легкой озноб...» («Марья Шонинг», 8 (1), 393). Поэтому Марья Шонинг бежит за доктором Кельцем и быстро возвращается – Кельц, судя по всему, живет недалеко; вечером понедельника лекарь приходит к пациенту, прописывает ему новое лекарство. Ночью отец Марьи проснулся, съел ложку супа, а потом «опять впал в усыпление» («Марья Шонинг», 8 (1), 394).

2) «На другой день с ним сделались спазмы. – Г. Кельц от него не отходил» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Мы не можем сказать наверняка, о каком дне недели пишет здесь Марья Шонинг. «На другой день» – возможно, вторник. Но если старый Шонинг проснулся и ел за полночь, то есть тогда, когда уже наступил вторник, то «на другой день» может обозначать и среду. Таким образом, либо во

вторник, либо в среду у старого Шонинга зафиксировано резкое ухудшение, но к вечеру того же дня боль стихла.

3) «Перед утром он утих и часа два лежал в усыплении» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Здесь описаны события утра среды, либо утра четверга. Вдруг отец Марьи Шонинг позвал дочь: «мне очень дурно – я умираю... дай, благословлю тебя – поскорее» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Далее Марья безо всякого натурализма, лаконично описывает в своем письме последние минуты и сам момент наступления смерти. Два коротких и точных предложения дают представление о том, что чувствует Марья Шонинг и как именно она истолковывает свой чувственный опыт: «Он замолк – рука вдруг отяжелела. Я подумала, что он опять заснул» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Марья недолго остается одна у кровати отца: «Вдруг вошел г. Кельц. <...> Я взглянула: отец лежал бледный и недвижимый. – Всё было кончено» («Марья Шонинг», 8 (1), 395).

4) Умер старый Шонинг «в шесть часов поутру» («Марья Шонинг», 8 (1), 394) – так читатель узнает точное время смерти, которая произошла, по одной версии, в четверг 25 апреля – в этот день Анна Харлин отправляет свое письмо к Марии. Между тем по второй версии, в начале своего первого письма Марья Шонинг сообщает Анне Харлин о другом дне недели, когда наступила смерть: «Бедный отец мой скончался в тот самый день» («Марья Шонинг», 8 (1), 394). Имеется в виду тот самый день, когда получено письмо от Анны Харлин, а именно: «в прошлую пятницу» («Марья Шонинг», 8 (1), 394), то есть не четверг 25 апреля, а пятница 26 апреля. В черновике вместо прошлой пятницы был указан тот же временной отрезок: «третьего дня» («Марья Шонинг», 8 (1), 395), то есть и черновик, и беловой вариант фиксируют день смерти Шонинга как 26 апреля, позавчерашний день по отношению к записанной в реквизитах дате составления письма – 28 апреля.

5) «Добрый г. Кельц целые два дня не выходил из нашего дома» («Марья Шонинг», 8 (1), 395). Эти два дня выпадают, предположительно, на день смерти: а). либо четверг 25 апреля и пятница 26 апреля, б). либо пятница 26 апреля и

субботу 27 апреля. Как раз в субботу 27 апреля проходили похороны отца Марии, о чем мы узнаем в том же письме.

6) «Вчера я встала с постели и пошла было за гробом» («Марья Шонинг», 8 (1), 395). «Вчера» следует, вероятно, рассматривать по отношению ко дню написания письма, датированного 28 апреля. Таким образом, похороны Шонинга состоялись в субботу 27 апреля.

7) Тогда же, в день похорон, вернувшись с кладбища, Марья обнаруживает дома чиновников, которые опечатывают имение ее отца. То есть дом и собственность арестованы в субботу 27 апреля.

8) Между тем совершенно непонятным выглядит финал первого письма Марьи Шонинг: «Завтра воскресенье. – Я не обновлю твоей косынк<и>, но очень тебя за нее благодарю» («Марья Шонинг», 8 (1), 395). Почему воскресенье наступает завтра, если письмо, собственно говоря, написано в это воскресенье 28 апреля? Ведь на дату похорон, то есть на субботу 27 апреля указывает наречие «вчера». Либо Марья начала писать эту часть письма в субботу 27 апреля, а закончила в воскресенье 28 апреля, либо равноценное употребление «вчера» и «завтра» как обстоятельств времени в одном и том же письме призвано показать крайне эмоциональное состояние, в котором Марья находится после смерти отца. Либо (и это – самое правдоподобное, потому что самое простое объяснение) хронологические нестыковки связаны с незавершенным характером пушкинского отрывка, а также и с внетекстуальными причинами: реквизиты в письмах, 25 апреля и 28 апреля, – это «дни, когда Пушкин сочинял первое и второе письма»²⁶⁶.

9) «Вчера пришел ко мне чиновник и объявил, что всё имение покойного отца моего должно продаваться с публичного торгу в пользу городской казны» («Марья Шонинг», 8 (1), 395) – так начинается второе письмо Марьи к Анне Харлин. Вновь нет возможности понять наверняка, идет ли речь о чиновнике, входившем в группу, которая арестовала собственность Шонинга в день похорон, вечером в субботу 27 апреля. Если это так, если новый чиновник и есть один из тех «чужих людей»

²⁶⁶ Рак В.Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» // Русская литература. Институт русской литературы (Пушкинский дом). № 4. 1994. С. 98.

(«Марья Шонинг», 8 (1), 395), приходивших в день похорон, а указание на время относится к субботе 27 апреля, то, получается, второе письмо также написано в воскресенье 28 апреля – одно из предположений, которое приближает к ответу на вопрос, почему на втором письме Марьи Шонинг отсутствует дата. Значит ли это, что оба письма Марьи Шонинг, одно с датировкой 28 апреля, второе – без датировки, написаны в один день? Если же чиновник, объявивший о грядущем аукционе, действительно, новый и не входит в группу магистратов, которые опечатали имение Шонинга в субботу 27 апреля, то вообще нельзя точно определить день появления представителя городской фискальной власти в доме Шонинга.

10) «Дом наш будет продаваться на будущей недели («Марья Шонинг», 8 (1), 396). Допустим, «будущая неделя» выпадает на дни месяца с понедельника 29 апреля – ведь из письма, кажется, следует, что на 28 апреля приходится воскресенье. В тот же период – последние числа апреля / первая декада мая – вписывается аудиенция Марьи Шонинг у бургомистра Нюрнберга и его отказ помочь осиротевшей девушке.

Итак, мы можем констатировать, что первый этап разрушительных событий, резкое ухудшение состояния и смерть старого Шонинга, произошел между понедельником 22 апреля и пятницей 26 апреля. Сам день смерти приходится либо на четверг 25 апреля, либо на пятницу 26 апреля. Похороны состоялись в субботу 27 апреля. Второе несчастье обрушилось на Марию в этот же день: в субботу 27 апреля она узнала, что лишилась всего, что зафиксировано в ее письме от воскресенья 28 апреля.

Временные несоответствия при описании жизненных бед, которые обнаруживаются в обоих письмах Марьи Шонинг к Анне Харлин, можно, таким образом, объяснить, во-первых, как мы уже отмечали, спутанным сознанием девушки, потерявшей отца и родной дом; во-вторых, особой, противоречащей реальности хронологией незавершенного фрагмента и содержательно маркированными отрезками между днями недели, на которые выпадают основные эпизоды действия. Вот и В.Д. Рак также считал, что «в системе создаваемой

Пушкиным хронологии, не согласованной ни с французским источником, ни с конспективным его изложением, события привязаны не к датам..., а к дням недели, смысловую нагрузку несут не числа месяца, но промежутки между ними»²⁶⁷.

В итоге из текста наверняка понятно следующее. Первое. Переписка выстроена таким образом, что событийный ряд, заключенный в недельные рамки, значит больше, чем конкретные дни событий, о которых повествуют письма. Значима драматическая концентрация событий на одном временном отрезке, событийное множество важнее отдельного элемента.

Второе. Внутренний эпистолярный сюжет развивается вокруг переписки Марьи Шонинг и Анны Харлин, причем, не вызывают сомнений тот факт, когда, кому и откуда отправлены, либо куда доставлены письма; точно известно, сколько этих писем было написано, отправлено и прочитано.

Третье. Внешняя сюжетная линия интенсифицируется к субботе 27 апреля, на которую выпадают последовательно похороны, затем арест имения Шонинга.

Четвертое. 25 апреля Анна Харлин, живущая в радиусе до 20 километров от центра Нюрнберга в населенном пункте, название которого начинается с W., пишет письмо к Марьи Шонинг, это письмо доставлено на следующий день, в пятницу 26 апреля.

Пятое. В тот же день, в пятницу 26 апреля в 6 утра умирает отец Марьи.

Шестое. Похороны старого Шонинга состоялись в субботу 27 апреля.

Седьмое. Сразу после похорон, в ту же субботу 27 апреля опечатана вся собственность Шонинга.

Восьмое. Воскресенье 28 апреля Марья Шонинг пишет ответное письмо к Анне Харлин.

Девятое. Существенным является результат наложения внутреннего эпистолярного сюжета на внешний событийный ряд.

Невероятно, но единственная проверенная реальность, о которой можно говорить уверенно применительно к «Марьи Шонинг», – сами литературные письма, реквизиты и эпистолярный сюжет, то есть внутренний сюжет переписки.

²⁶⁷ Рак В.Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг». С. 95.

Письма кажутся уникальной и надежной вещью, которые, как сама проза, сохраняются после смерти и лишений. Никому нет дела до того, основываются ли эти письма на хотя бы каком-то подобии хронологической или исторической точности.

Но если принять уточнение, относительно того, что казнь над детоубийцами Марьей Шонинг и Анной Харлин якобы состоялась в Нюрнберге в 1716 году²⁶⁸, а события, изложенные в письмах и описании аукциона в доме старого Шонинга, происходили за год до этого, то есть весной 1715, то даты удивительным образом совпадут с реквизитами корреспонденции. 21 апреля 1715 года в городах Священной Римской империи праздновали Ostern (Пасху), соответственно, 26 апреля 1715 была пятница, а 28 апреля 1715 – воскресенье.

Между тем эти сведения не имеют никакого значения для выводов относительно двойной реальности, эпистолярной и событийной, содержащейся в незавершенном фрагменте.

Читателя вряд ли также смутит, что ни в исторических исследованиях, ни в городских хрониках не удалось обнаружить неопровержимых доказательств того, что в Нюрнберге в XVIII веке вынесли и привели в исполнение хотя бы один смертный приговор детоубийцам²⁶⁹. Так что, сегодня все еще однозначно не установлено, имели ли место события вокруг Марьи Шонинг в действительности, или изначально являлись плодом журналистской и литературной фантазии.

Однако сочетание эпистолярного времени с временем условной реальности, о которой идет речь в пушкинском фрагменте, приводит к самому сильному художественному эффекту. Мультипликатор судьбы Марьи Шонинг работает не так, как в жизни, а как в трагедии Софокла, оставаясь, при этом, правдоподобным. Численный коэффициент – три – показывает, на сколько единиц возрастает эмоциональное давление на героиню. В пятницу умирает ее отец, на субботу выпадают похороны и отъем собственности. Очевидно, что такое нагнетание событий имеет сугубо литературный, а не исторический смысл. Как сказал В.В.

²⁶⁸ Schütz J. Zu Puškins «Mar’ja Šoning». P. 34.

²⁶⁹ Там же.

Набоков, «всякое выдающееся произведение искусства – фантазия, поскольку отражает неповторимый мир неповторимого индивида. Но, называя эти истории фантазиями, люди просто имеют в виду, что содержание историй расходится с тем, что принято называть реальностью»²⁷⁰.

Из поливалентности эпистолярного времени²⁷¹ следует также, что Марья Шонинг приравнивает сочинение писем подруге к событиям, которые происходят с ней далеко за пределами эпистолярной активности. Иными словами, чувства Марьи, которыми она делится с подругой в письмах, представляют такую же ценную часть ее опыта, как смерть отца, его похороны и арест имения. Если принять, что Марья Шонинг исповедуется Анне Харлин на следующий день после похорон отца, то Марья покажется человеком, который испытывает непреодолимое желание зафиксировать на бумаге свои эмоции, что кажется, но лишь на первый взгляд, чрезмерно рассудочной поведенческой моделью для девушки, шокированной радикальными жизненными переменами. Марья Шонинг тем не менее пытается планировать будущее, дважды, очень рационально просит Анну Харлин приютить ее, взять к себе: «Если нужна тебе служанка, то напиши мне», и буквально через две строчки того же письма: «Пожалуйста, напиши, нужна ли я тебе. И не совестись» («Марья Шонинг», 8 (1), 396).

Кроме того, Марья Шонинг испытывает острую необходимость исповедаться в своих чувствах Анне Харлин, единственному близкому человеку из семейного круга. И здесь важно даже не наличие сильных чувств, а желание описать их для подруги. По сути, Марья Шонинг наделена здесь литературным талантом. Стремление рассказать о страстях, следовательно, превосходит сами страсти. Либо графоманский порыв Марьи Шонинг отражает смятение чувств, либо перед нами уникальная девушка–сверхавтор, прообраз, например, Джейн Остин. Либо и то, и другое.

Можно ли ожидать подобную степень эмоциональной выразительности от семнадцатилетней девушки-сироты из Нюрнберга? Насколько выглядит типичным

²⁷⁰ Набоков В.В. Франц Кафка. 1883–1924. С. 326.

²⁷¹ Atman J.G. Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 118.

такое нестандартное поведение одинокого субъекта в Европе спустя более, чем 60 лет после подписания Вестфальского мира, через пару лет после Войны за испанское наследство и через год после смерти короля Людовика XVI? Смотря в какой реальности поставлен вопрос. В литературном мире ответ – это твердое «да».

V.

Тем не менее интенсивность эмоций, повышенная и неприкрытая чувствительность, безусловно, болезненны для Марьи Шонинг и предсказуемо встречают осуждение в протестантском городе. Дважды появляющаяся в отрывке фрау Ротберх наделяет негативной этической оценкой эмоциональное состояние Марьи Шонинг, которая, заметим, сама, в полном соответствии с принципом исповедальности эпистолярного жанра, пишет об этом в письме к Анне Харлин: «Вчера я встала с постели и пошла было за гробом; но мне стало вдруг дурно. Я стала на колена, чтобы издали с ним проститься. Фрау Ротберх сказала: какая комедиянтка!» («Марья Шонинг», 8 (1), 395).

Сцена похорон отца, которую в своем письме излагает Марья Шонинг, изображает психически нестабильный статус героини, однако, признаки ментального расстройства, требующего неотложной врачебной заботы, по-прежнему отсутствуют. Марья Шонинг теряет силы, потом они к ней возвращаются, ей хочется плакать и смеяться, она чувствует то решительность, то страх за последствия своей решительности. Если судить по описанию, сознание Марьи Шонинг находится в кратковременно измененном состоянии: «В церкви, мне казалось, было чрезвычайно светло, и всё кругом меня шаталось. Я не плакала. Мне было душно, и мне всё хотелось смеяться. Его снесли на кладбище, что за церковью св. Якова, и при мне опустили в могилу. Мне вдруг захотелось тогда ее разрыть, потому что я с ним не совсем простилась. Но многие еще гуляли по кладбищу, и я боялась, чтоб фрау Ротберх не сказала опять: какая комедьянка» («Марья Шонинг», 8 (1), 395).

Обратим внимание также на то, что описание событий представлено страстно, но лаконично и последовательно. Логика повествования в письме,

которое сочиняет Марья Шонинг своей подруге, не нарушена. Героине даже удается включить в письмо реплику, которая направлена в адрес критически настроенной фрау Ротберх, отметив, что именно фрау Ротберх создает препятствия для того, чтобы открыто оплакивать потерю, выразить боль утраты: «Какая жестокость не позволять дочери проститься с мертвым отцом, как ей вздумается» («Марья Шонинг», 8 (1), 395).

Любопытная вещь: определение комедиантка, высказанное фрау Ротберх, очень сильно задевает Марью Шонинг в момент скорби, от которой, казалось бы, ничто не может отвлечь. Едкая формулировка вызывает неожиданный ответный поступок, что скрупулезно фиксирует героиня в своем письме: «Фрау Ротберх сказала: какая комедиантка! Вообрази, милая Анна, что слова эти возвратили мне силу» («Марья Шонинг», 8 (1), 395). В черновом варианте чувствам Марьи Шонинг дается более подробное объяснение: «... что эти слова кольнули меня в сердце, несмотря на то что мне право было не до фрау Ротберх» («Марья Шонинг». Варианты автогорофра. Конспект, 8 (2), 940). Между тем в угоду прозрачности и краткости, окончательный выбор, зафиксированный в готовом тексте, сделан в пользу сокращенной фразы. Ведь и так все понятно!

Мы склонны думать, что тонкое наблюдение за реакцией на слова фрау Ротберх отражает не только опасение Марьи Шонинг в том, что ее заподозрят в театральности, а, значит, в неискренности. Вполне возможно, характеристика комедиантка в обстановке похорон, на кладбище могла быть воспринята героиней как указание на нарушение ей правил поведения вплоть до пренебрежения нормами морали. В таком случае термин комедиантка помещал бы Марью Шонинг за рамки протестантского сообщества, превращал бы в исключенного Другого. Вот тогда инаковость Марьи Шонинг и могла бы ассоциироваться с разновидностью безумия, с сумасшествием, соотнесение с которым, как кажется, протагонист стремилась избежать. Отступление за черту социальных норм и привычек было невозможным для Марьи Шонинг, даже в состоянии аффекта, потому что отбрасывало субъекта за городские стены, в прямом и переносном смысле: «Если и есть в классическом безумии нечто запредельное, некий отзвук иного, то уже не потому, что безумец

приходит из чужих краев, из мира помешательства и отмечен его печатью – но потому, что он по собственной воле преступает границы буржуазного порядка и, лишенный рассудка, оказывается вне его сакральной этики»²⁷².

Тем не менее Марья Шонинг, будучи Другой, мало понятной сообществу, все же не исключена из него. Более того, страхи семнадцатилетней девушки по поводу ее излишней эмоциональности, а также невозможность сдерживать чувства получают позитивную оценку из-за того, что подробно описаны в послании подруге. Только став частью эпистолярного нарратива, сильные эмоции становятся этически приемлемыми, а сама идея выражения страстей – допустимой. Критика Марьи Шонинг за проявление чувств со стороны фрау Ротберх, напротив, воспринимается теперь с пренебрежением и легкой неприязнью к самой фрау Ротберх.

Страстям Марии Шонинг можно лишь сочувствовать, как и в обычной жизни, сопереживать простому человеку, а не титану или избранному герою. В связи с этим считаем необходимым напомнить о феномене превращения героини в неисключительную личность за счет понятных, обычных эмоций: «... стационарный зритель и Мария Шонинг важнее для нас – и в литературном и в историческом плане, – чем Белкин и Гринев. Выбирая таких героев, Пушкин демократизировал литературу, приближал ее к народу, делал великое дело»²⁷³.

Оговоримся, что тезис А.З. Лежнева от 1937 года о художественной демократизации стоит рассматривать в оптике литературной критики и литературоведения советского периода, что, впрочем, не уменьшает значение ни его исследования, ни релевантной работы 1941 года Б.В. Томашевского о народности А.С. Пушкина²⁷⁴. По сути, А.З. Лежнев улавливает не только сближение Марьи Шонинг с обычными и противоречивыми людьми, наделенными слабостями и страстями. Развивая его тезис, мы думаем, что речь может идти о презумпции эмоциональной невинности, о существовании для Марьи Шонинг

²⁷² Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. М.: Аст Москва, 2010. С. 91.

²⁷³ Лежнев А.З. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. С. 350.

²⁷⁴ Томашевский Б.В. Пушкин и народность // Пушкин: Работы разных лет. М.: «Книга», 1990. С. 78–129.

чувственности на равных правах с рассудочностью, что, в свою очередь, ведет к расширению нормативности в восприятии человеком многообразия других.

Непредсказуемый человек, которому разум не указ – вот что показывает в «Марьи Шонинг» «бесконечно многомысленный Пушкин»²⁷⁵ за счет привлечения эпистолярного компонента, колебаний точки зрения рассказчика и простого построения фразы с глаголом действия. Человек не владеет своими чувствами, его рациональность ограничена, страсти овладевают человеком, и с этим ничего не поделать. В таком персонаже, как Марья Шонинг, читатель узнает среднего, обычного человека, воспринимая его как реального героя, видит самого себя.

Резюме

1. В целом пушкинский канон эпистолярной прозы характеризуется следующими параметрами:

- стратегия пародирования эпистолярного жанра в целом;
- подчеркнутая, нарочитая литературность персонажей в сочетании с одновременной отменой их литературности;
- многообразие точек зрения и отсутствие единственного достоверного повествования о событиях;
- подключение к эпистолярному повествованию пространства личного общения;
- психологизм персонажей;
- реабилитация чувств и реабилитация демонстрации эмоций на публике.

2. В «Романе в письмах» присутствует драматический компонент и полифонически выраженное столкновение разных точек зрения, за счет чего

²⁷⁵ Ходасевич В.Ф. Колebleмый треножник. С. 80.

нарративная перспектива передается персонажам. При этом сам пушкинский текст генетически связан со светской повестью (что снова отсылает нас к связи эпистолярного жанра с романом Нового времени).

3. «Евгений Онегин» содержит в себе следующие эпистолярные компоненты: эпитафия к роману на французском языке (позиционированный как отрывок из частного письма), письмо Татьяны и письмо Онегина.

Эпитафия, отсылая к «Опасным связям», моделирует психологизм значительно более высокого уровня, чем у Шодерло де Лакло.

Также и письма Онегина и Татьяны, как и в случае с «Романом в письмах», имеют несомненную литературную родословную, что подчеркивает метанарративную природу романа. Художественная функция этих писем – быть эксплицитным передатчиком глубоких душевных переживаний главных героев, что, с одной стороны, отсылает к психологическому роману Нового времени (в основном, французскому), с другой стороны, демонстрирует новую стадию психологического анализа.

4. Причем в «Евгении Онегине» письма даны не в «извлечении», как это наблюдается в сугубо эпистолярных структурах, но включены в многослойное романное повествование. Таким образом, Пушкин моделирует не только сами письма как материально-вещественный объект, но и контекст его восприятия персонажами и самим реципиентом, что приводит к существенному «приращению» смыслов текста романа.

5. В отрывке «Марья Шонинг» на первый план выдвигается чувственно-аффективная, психологическая функция письма, сопровождаемая трансформацией нарративной перспективы.

Так, жанр письма позволяет «опосредовать» сильную эмоцию, граничащую с аффектом, оно оказывается своеобразным инструментом психологического анализа, который сопровождается сдвигом границы между субъектом и объектом.

Эпистолярный компонент позволяет распределить нарративную перспективу между персонажем и рассказчиком, сформировать некий общий «субъектный центр», где эти две точки зрения даются в их синкретическом единстве. Такая

нарративная перспектива компенсирует ограниченность повествования от первого лица - так, именно эпистолярный компонент помогал увидеть с разных точек зрения судебный отчет о деле Марьи Шонинг.

6. Предметность художественного мира, выстроенная в отрывке, базируется только на самих письмах. Отсюда и специфика сюжетопостроения: значимым в рамках художественного целого оказывается только внутренний сюжет переписки.

ГЛАВА 3. МОДЕРНИСТСКИЙ ЭПИСТОЛЯРИЙ: МЕЖДУ БИОГРАФИЕЙ И ЛИТЕРАТУРОЙ

Итак, во второй главе был рассмотрен пушкинский эпистолярный канон. Мы показали, что пушкинские эпистолярии наследуют общеевропейской традиции: предназначаясь для выражения сложных эмоционально-аффективных слов личности, они трансформируют нарративную перспективу текста.

Мы полагаем, что русские модернисты в своих эпистолярных исканиях обращаются именно к пушкинскому опыту. Но если пушкинская традиция, связанная с европейской прозой, олитературивала жизнь, задавая способы выражения личных эмоций в письмах, то в модернизме часто возникает иной вектор – сама жизнь как будто выводится из тени, а письмо предстает как феномен, прямо соотнесенный с биографией. Соотнесение жизни и литературы варьируется в широких пределах – от трактовки биографических фактов в литературном контексте (Хармс) до мифологизации жизненного материала (Цветаева) и баланса на границе между жизнью и литературой (Шкловский). Однако во всех трех случаях способом связи жизненного и литературного материала оказывается эпистолярный жанр.

3.1. Письмо как средостение между биографией и литературой: случай Хармса

Любовные письма Даниила Хармса к Клавдии Пугачевой: «эстетический опыт» восприятия «аутентичного текста»²⁷⁶. Эпистолярии

²⁷⁶ Эта часть работы написана на основе нашей ранее опубликованной статьи: Кричевский Г. А. Письма Даниила Хармса к Клавдии Пугачевой: между бытом и литературным фактом //

Хармса могут прочитываться в двойном ключе. Так, с одной стороны, в отдельных эпистолярных текстах мы обнаруживается личностно-эмоциональную линию, сопряженную с литературной традицией, о которой шла речь выше, а с другой стороны, письма Хармса наглядно демонстрируют экспериментальные принципы его поэтики.

Частная переписка поэтов и писателей, будучи важным элементом при создании литературной репутации, нередко попадает в поле зрения исследователей эпистолярного жанра. Переписку Л.Н. Толстого, Г. Флобера, Б. Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, Ф. Кафки, Д.И. Хармса и многих других рассматривают как раздел эпистолярной прозы. При этом, констатируется, что такие письма обладают спецификой, отличающейся от переписки людей, не вовлеченных в литературный процесс, на что обратили внимание О.В. Никитина²⁷⁷ и Ю.В. Макаркина²⁷⁸. В академическом сообществе существует представление о том, что дружеские или любовные письма, написанные писателем, во-первых, демонстрируют свободу художника, на которую он не всегда способен в своих произведениях, а, во-вторых, очевидно, являются документом эпохи (точка зрения Н.И. Белуновой²⁷⁹ и И.А. Иванчук²⁸⁰). Вместе с тем, в эпистолярных текстах писателя основополагающей является коммуникативная функция, согласно А.В. Курьянович²⁸¹, важна драматургическая модель, своеобразный «сценарный динамизм»²⁸². Высказываются различные точки зрения относительно жанровой принадлежности эпистолярного корпуса того или иного автора. В одном случае, письма имеет смысл

Материалы XII Международной научно-практической конференции по гуманитарным наукам (Москва–Пенза, 5–6 апреля 2022 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М., 2022 С. 93–112.

²⁷⁷ Никитина О.В. Семантико-стилистический анализ писательского эпистолярия: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999.

²⁷⁸ Макаркина Ю.В. Эпистолярное наследие Б. Пастернака (композиционно-коммуникативные особенности и концептуальное содержание): дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2008.

²⁷⁹ Белунова Н.И. Категория речевого общения и особенности ее реализации в тексте дружеского письма (на материале писем творческой интеллигенции конца 19 – начала 20 веков). Научные доклады высшей школы // Филологические науки. 1998. № 2. С. 78–88.

²⁸⁰ Иванчук И.А. Риторический компонент в публичном дискурсе носителей элитарной речевой культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов: Научная книга, 2005.

²⁸¹ Курьянович А.В. Элитарная речевая культура в зеркале отечественной эпистолярной традиции // Вестник ТГПУ. 2011. Выпуск 3 (105). С. 76–80.

²⁸² Сапожникова Н.В. Философско-антропологическая природа эпистолярного дискурса: автореф. ... д-ра. филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 19.

характеризовать в духе бахтинской теории как вторичный речевой жанр²⁸³, либо, с другой стороны, как «гипержанр, объединяющий несколько жанровых разновидностей»²⁸⁴.

В частности, письма писателей – на примере переписки Ф. Кафки – изучают в рамках бинарной оппозиции вымысел/реальность. Так, В.И. Ткаченко рассматривает нефикциональные тексты Ф. Кафки, во-первых, противопоставляя, с одной стороны, художественный текст, с другой, дневники и письма. Во-вторых, В.И. Ткаченко указывает на меняющуюся интенциональность автора в зависимости от коммуникации с конкретным адресатом и на возможность всякий раз сформировать новый образ в глазах партнеров по переписке. В-третьих, нефикциональный текст писателя уязвим перед его эстетической установкой: «В доверительности, интимности переписки с друзьями и женщинами Ф. Кафка видит также возможность для творческой самореализации, оттого в текстах его писем часто встречаются элементы фикциональных текстов»²⁸⁵. Иными словами, Ф. Кафка в доверительных письмах сохраняет писательские компетенции и авторскую установку, наблюдающуюся в художественных произведениях, что вполне можно принять за модель и для многих других авторов: «Все творчество писателя является подтверждением того факта, что он живет в своем собственном мире, созданном на основе переплетения и сосуществования двух разных миров – мира реальности и мира вымышленного – и реализованном в большой степени в пространстве его индивидуального дискурса, репрезентированного нефикциональными текстами»²⁸⁶.

Для преодоления оппозиций вымысел/реальность, фикциональность / нефикциональность О.Ю. Подъяпольская предлагает описывать частные и бытовые письма писателей с помощью понятия «аутентичный текст». Отметим три

²⁸³ Ковалева Н.А. Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002.

²⁸⁴ Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М.: Лабиринт, 2004. С. 71.

²⁸⁵ Ткаченко В.И. Языковые особенности нефикциональных текстов Франца Кафки // Вестник БФУ им. И. Канта, 2016. Выпуск № 2. С. 16.

²⁸⁶ Там же, с. 19.

критерия аутентичного текста, которые обнаруживаем у О.Ю. Подъяпольской: (i) текст, упоминающий реальные события из жизни автора; (ii) текст, отсылающей к конкретной ситуации общения, ее участникам, месту и времени их дистанционной коммуникации; (iii) текст, совмещающий автора и рассказчика ²⁸⁷ : «С художественным текстом письмо может сближать наличие эстетической функции, интеграция средств художественного стиля речи, использование образно-эмоциональных средств, субъективная оценка излагаемых фактов, возможность функционирования в сфере художественной коммуникации. Однако лежащая в основе эпистолярного текста установка на отражение реальной действительности, а не условного, вымышленного мира существенно отличает его от художественного текста»²⁸⁸.

Так или иначе, большинство исследователей эпистолярного наследия Ф. Кафки подтверждают устоявшийся тезис о том, что без рассмотрения переписки оценка его произведений будет неполной: «Здесь нет места тому, чтобы спрашивать себя, составляют ли письма часть творчества или нет, являются ли они источником определённых тем творчества; они составляют неотъемлемую часть машины письма или выражения»²⁸⁹. Более того, согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, письма Ф. Кафки создают влиятельную литературную маску, которую они сравнивают со своеобразным механизмом: «Невозможно представить машину Кафки без подключения эпистолярной движущей силы»²⁹⁰.

Случай Ф. Кафки частный, однако, тут обнаруживаются и общие закономерности. Необходимо отметить, что обычные дружеские и любовные письма поэтов и писателей могут быть включены, по сути, в обсуждение «проблемы соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта»²⁹¹, проблемы, которую поставили представители русской формальной

²⁸⁷ Подъяпольская О.Ю. Типология адресованности в текстах эпистолярного жанра (На материале писем Ф. Кафки): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2004. С. 7–8.

²⁸⁸ Там же, с. 8

²⁸⁹ Делез Ж. Гваттари Ф. Кафка: За малую литературу / пер. с фр. Я.И. Свирского М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 41.

²⁹⁰ Там же, с. 37.

²⁹¹ Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 431.

школы. Ю.Н. Тынянов объясняет на основе принципа функциональности, как именно частное письмо, считавшееся в одну эпоху разделом бытовой переписки, в другое время становится художественным явлением: «Существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотносённости либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами – от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается. Так, дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный»²⁹².

При этом, как отмечают и видные западные слависты, в определенные моменты литературного процесса, в частности, во времена А.С. Пушкина, бытовые события, отраженные в переписке, подчеркнута эстетизировались: «Светские формы общения превращались в эстетическую категорию, а литературные образцы моделировали светское поведение и его оценку»²⁹³. Подчас письма как раздел эпистолярной прозы, если использовать выражения Р. М. Лазарчук, «вмешиваются в литературу, забегают вперед литературы»²⁹⁴.

Трансформация письма как бытового феномена в сугубо литературный происходит, по мнению Л.Я. Гинзбург, на основе понятия «эстетическая преднамеренность»: «Образ человека строится в самой жизни, и житейская психология откладывается следами писем, дневников, исповедей и других «человеческих документов», в которых эстетическое начало присутствует с большей или меньшей степенью осознанности. Эстетическая преднамеренность может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой, рассчитанной на читателей – иногда посмертных, иногда и прижизненных»²⁹⁵. Если обычное письмо задумано с целью оказать эстетическое

²⁹² Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции. С. 273.

²⁹³ Тодд У.М.Ш. Литература и общество в эпоху Пушкина. С. 13.

²⁹⁴ Лазарчук Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: автореф. дисс... канд. филол. н. Л., 1972. С. 4.

²⁹⁵ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 12.

воздействие на адресата и одновременно на более широкую аудиторию, если его чтение допустимо не только в частной жизни, но и в публичной сфере, то есть, если присутствует «эстетическая преднамеренность», о которой говорила Л.Я. Гинзбург, то это письмо становится предметом художественной литературы.

«Эстетическую преднамеренность» можно понять и как авторскую установку, воплощенную в «эстетической структурности», на которую, в свою очередь, влияет степень фикциональной сложности литературного жанра: «От писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность»²⁹⁶.

Таким образом, идея о безусловном и непрерывном проникновении писем в литературу, которая объединяет концепции Ю.Р. Тынянова и Л.Я. Гинзбург, базируется, в первую очередь, на двойственности переписки поэтов и писателей, проще говоря, на «утверждении неразрывной связи литературы с бытовой действительностью, с той «жизнью», фрагментом которой и являются письма»²⁹⁷.

Помимо категорий «функциональность» и «эстетическая преднамеренность» превращение «человеческого документа»²⁹⁸ в «живой литературный факт»²⁹⁹ происходит в зависимости от читательского восприятия частного письма. Уже упоминавшийся нами У.М. Тодд приводит пример такой рецепции в связи с оценкой жанровой принадлежности: «Арзамасцы определяли жанр <...> по доминирующему в нем чувству»³⁰⁰. «Доминирующее чувство», как представляется, указывает на опыт восприятия и переживания, с которым при потреблении бытового письма сталкивается читатель. «Доминирующее чувство» – это (подчеркнем еще раз) переживание, доступное читателю, опыт, который читатель получает вне зависимости от того, является ли переписка художественным вымыслом или представлена как бытовое письмо.

²⁹⁶ Там же, с. 13.

²⁹⁷ Росси Л. К вопросу о соотношении эпистолярной и художественной прозы в России в последней четверти XVIII века // Nortman M., Rossi L., Verč I. Slavica tergestina 2. Studia russica. Trieste: LINT, 1994. P. 96.

²⁹⁸ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 12.

²⁹⁹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С. 265.

³⁰⁰ Тодд У.М.Ш. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И.Ю. Куберского. СПб.: Академический проект, 1994. С. 9.

В оптике эпистолярной теории письма писателя обретают художественный смысл, становятся частью фикциональной литературы, позволяя переживать особый эстетический опыт и расцениваются читателем как одно из произведений в общем ряду других поэтических или прозаических текстов одного и того же автора.

Таким образом, будем исходить из допущения, что, во-первых, чтение является процессом приобретения эстетического опыта применительно к литературному тексту. Во-вторых, письма писателя, являясь вторичным речевым жанром, в бахтинской терминологии, представляют собой также гипержанр, включающий различные жанры, структурированные в зависимости не столько, от референтивной функции текста (согласно Р.О. Якобсону), а от фатической и метаязыковой³⁰¹. В-третьих, для анализа писем писателя имеет смысл применять продуктивное понятие, введенное О.Ю. Подъяпольской, «аутентичный текст»³⁰², в котором автор совмещает вымысел и реальность с учетом постоянной установки на выражение. В-четвертых, читатель воспринимает навдуманые частные письма писателя с помощью эстетического чувства, на основе собственного эстетического опыта. Иными словами, в глазах читателя писательские письма – всегда или почти всегда художественное произведение, в котором доминирует поэтическая функция высказывания.

Весьма любопытную точку зрения о том, чем в действительности являются письма Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой как эстетический предмет, высказал Х. Винкель. Его аргумент мы можем понять так, что любовные письма могут быть восприняты как механизм бегства от абсурда. По мнению Х. Винкель, в первой половине XX века причины обретения частным письмом признаков литературного отличаются от происходившего в XVIII – начале XIX веков – и мы в этом с ним согласны: «Письмо становится литературным фактом уже не на основе своего особого потенциала как носитель непринужденного и частного разговора, – а именно это имело место в XVIII в., – но в качестве парадигматической

³⁰¹ Якобсон Р. Лингвистика и поэт / пер. с англ. И.А.Мельчука // Структурализм «за» и «против»: сб. Статей. М.: Прогресс, 1975. С. 198–202.

³⁰² Подъяпольская О.Ю. Типология адресованности в текстах эпистолярного жанра (На материале писем Ф. Кафки). С. 7.

иллюстрации к проблеме общения с помощью письменного текста»³⁰³. Возможности письма как носителя полноценной коммуникации ставятся под сомнение, корреспонденция неизбежно трансформируется в исключительно литературную, границы между письмом реальным и вымышленным стираются, остается новый эпистолярный механизм, названный «литературной инсценировкой»³⁰⁴. Иными словами, переписка кажется не искренней, потому что превращена в тотальный литературный факт. Противоположной стороной невозможности переписки, как и коммуникации вообще в абсурдном мире, являются имитационные эпистолярные фрагменты Д.И. Хармса, в частности, его незаглавленная пародия на письмо, обращенное Никандру Андреевичу по случаю удачной женитьбы³⁰⁵. В таком случае письмо представляется по умолчанию фикциональным продуктом. Х. Винкель приводит в качестве примера переписку Д.И. Хармса и К.В. Пугачевой, помещая ее в пространстве «между эстетизацией осмысления жанра и настоящим страхом перед неудачей»³⁰⁶. Эстетизация выглядит инструментом, уводящим эпистолярный жанр из области абсурда, превращающий человеческий документ в переписку влюбленных, искренность которой сложно поставить под сомнение. Так, Х. Винкель обращает внимание на то, что Д.И. Хармс, обращаясь к К.В. Пугачевой, имитирует неспособность написать письмо, «отказывается от суверенной позиции и описывает себя как постоянно борющегося с предложениями, заикающегося, как человека, который вот-вот утратит в этой борьбе почву под ногами»³⁰⁷.

В отличие от Х. Винкель мы считаем, что имитация слабости и неуверенности в письмах к К.В. Пугачевой делает текст посланий Д.И. Хармса

³⁰³ Винкель Х. «Эпистолярный жанр устарел»: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Форум немецких и российских исследователей. М., 2002. С. 214.

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное; сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 38–39.

³⁰⁶ Винкель Х. «Эпистолярный жанр устарел»: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки. С. 214.

³⁰⁷ Там же, с. 215.

подлинным отрывком речи, влюбленного в том смысле, как это понимал Р. Барт³⁰⁸. «Женственная природа»³⁰⁹ влюбленного Д.И. Хармса, который переживает разлуку с актрисой К. Пугачевой, кажущаяся пассивность и нерешительность делают его эпистолярное высказывание, напротив, убедительным, придают силу при демонстрации символического любовного дара, высшей формой которого «оказывается без всяких пояснений, как нечто само собой разумеющееся дарение текста, посвящение книги»³¹⁰.

Таким образом, именно потому, что письма Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой являются разновидностью любовной корреспонденции, в них заложена возможность восприятия бытового документа как факта литературы. Согласно Р. Барту, любовное желание, которое, очевидно, присутствует в письмах Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой, означают «испытывать нехватку того, что имеешь, – и дарить то, чего у тебя нет: дополнять, а не восполнять»³¹¹. Представление любовного желание в литературной форме отсылает нас, как напоминает С.Н. Зенкин, к лакановской формуле: «любить значит дарить то, чего не имеешь, тому, кто в этом не нуждается»³¹².

Художественный текст в адрес объекта влюбленности Д.И. Хармсом еще не написан, да и потребность в подобном литературном признании у К.В. Пугачевой, вероятнее всего, не высока. Однако на глазах читателя последовательно, в девяти письмах создается нарратив, который переживается как литературный опыт влюбленности. Отсутствие в публикации в апреле 1988 года в «Новом мире» ответных писем К. Пугачевой лишь подчеркивает эффективность писем Д.И. Хармса и «литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением»³¹³. Х. Винкель признает, что «письма Клавдии Васильевне

³⁰⁸ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / пер. С фр. В. Лапицкого. М.: Ad Marginem, 1999.

³⁰⁹ Там же, с. 314.

³¹⁰ Зенкин С.Н. Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / пер. С фр. В. Лапицкого. М.: Ad Marginem, 1999. С. 19.

³¹¹ Барт Р. Указ. соч. С. 144.

³¹² Зенкин С.Н. Стратегическое отступление Ролана Барта. С. 20.

³¹³ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. С. 11.

несомненно живут как любовные письма благодаря уверенности в том, что они формируют смысл и становятся объектом понимания в их эстетическом образе»³¹⁴.

Крупнейший исследователь творчества Д.И. Хармса, профессор Женевского университета Ж.-Ф. Жаккар также характеризует письмо Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой как «великолепное»³¹⁵ и находит в рассуждениях Д.И. Хармса о «чистоте порядка» «ясность мысли и веру в себя (как в творца) и в искусство, что, скорее, редкость в записях Хармса»³¹⁶.

Итак, перед нами в девяти письмах к К.В. Пугачевой, датированных осенью 1933–зимой 1934, направленных из Петербурга в Москву, формируется по-настоящему влюбленный Д.И. Хармс, которого в фикциональной прозе не увидеть. Пишет Д.И. Хармс обо всем на свете, о бытовых мелочах, о театре, о числах, об искусстве, музыке Моцарта, прогулках в Зоологическом парке, чтении «Разговоров с Гете» Эккермана, упоминает общих знакомых: Шварц, Заболоцкий, Маргулис, Маршак – в общем, затягивает литературный быт в любовную переписку.

Разберем каждое из девяти писем Д.И. Хармса по очереди на предмет выражения влюбленности, а также эстетических концепций, которые открыты перед К.В. Пугачевой.

Письмо № 1

Датировано 20 сентября 1933 года. Д.И. Хармс упоминает чувство, которое испытывает к адресату – «мое отношение к Вам достигло нежности просто удивительной»³¹⁷ – и настаивает на том, чтобы получить хоть какой-то символ, способный заместить физическое отсутствие К.В. Пугачевой в Ленинграде, просить «прислать мне кусочек бумажки с Вашим именем (орфография оригинала – ГК)» (С. 134).

³¹⁴ Винкель Х. «Эпистолярный жанр устарел»: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки. С. 215.

³¹⁵ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. С. 72.

³¹⁶ Там же, с. 73.

³¹⁷ Хармс Д. Письма к К.В. Пугачевой // Новый мир. 1988. № 4. С. 133. В дальнейшем ссылки на цитаты из «Писем к К.В. Пугачевой» Д. Хармса даются в тексте параграфа в круглых скобках с указанием страницы.

Письмо № 2

Датировано 5 октября 1933. Д.И. Хармс прямо и отчетливо высказывает сожаление от того, что находится в разлуке: «Милая Клавдия Васильевна, как жалко, что Вы уехали из моего города, и тем более жалко мне это, что я всей душой привязался к Вам» (С. 135).

Письмо № 3

Датировано 9 октября 1933. Влюбленное переживание, ощущение уникальности К.В. Пугачевой достигает высшей точки выражения: «Удивительно, что видел я Вас всего четыре раза, но все, что я вижу и думаю, мне хочется сказать только Вам» (С. 135). Кроме того, в этом же письме содержится вариант знаменитого стихотворения «Подруга» (приложение 4.1).

Отметим не только сам факт посвящения стихов женщине, но и то, что первый вариант «Подруги», был предназначен Н.И. Колюбакиной (С. 136– 137). Любопытен момент сомнения в том, кому именно это стихотворение и в какой версии отправить, но также и, как кажется, параллельная уверенность в том, что стихотворение должно быть направлено адресату-женщине. Помимо этого, стихотворение «Подруга» сравнивает реальность, в которой находятся участники переписки, с особым вариантом будущего, указывает на течение времени, осознание которого очень дорого Д.И. Хармсу (приложение 4.2).

Письмо № 4

Датировано 16 октября 1933 и содержит, в полном соответствии с правилами эпистолярного оборота, эпиграф: «Талант растет, круша и строя. Благополучье – знак застоя!» (С. 137).

В этом письме содержатся принципиальные для поэтики Д.И. Хармса рассуждения о чистоте порядка: «Я думал о том, как прекрасно все первое! как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и птица и жук и муха и человек» (С. 137). Обратим внимание, что размышления о природе искусства включены в письма к объекту влюбленности и напоминают роман В.Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви», где любовные и философские эпизоды сменяют друг друга. Д.И. Хармс, судя по всему, добивается принятия

своей эстетической программы со стороны К.В. Пугачевой: «Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество», а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это – чистота порядка. Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально» (С. 137). Говоря о чистоте порядка, Д.И. Хармса определяет мир действительности, который кажется ему искусственно сконструированным, неестественным: «Я никогда не читаю газет. Это вымышленный, а не созданный мир. Это только жалкий, сбитый типографский шрифт на плохой, занозистой бумаге» (С. 138). Однако рядом существует иной мир, который рождается в его стихах: «И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь» (С. 137).

Характерно, что в этом же письме Д.И. Хармс доверяет К.В. Пугачевой главное положение его концепции «чистоты порядка»: «Я творец мира, и это самое главное во мне» (С. 137). На эту особенность эстетики Д. Хармса Ж.-Ф. Жаккар также обращает внимание, выделяя трансформационную силу искусства: «Мир для поэта начинает существовать лишь с того момента, когда он позволяет миру проникнуть в него. Но на этой стадии мир существует в хаосе, и лишь искусство в силах привести его в порядок»³¹⁸.

Письмо № 5

Датировано 21 октября 1933. Д.И. Хармс описывает идеальное ощущение счастья, которое обязательно включает К.В. Пугачеву: «Вчера был в Филармонии на Моцарте. Не хватало только Вас, что бы я мог чувствовать себя совершенно счастливым» (С. 139).

Письмо № 6

Датировано 24 октября 1933. Д.И. Хармс ведет игру с К.В. Пугачевой, пытаясь добиться ее безусловного расположения, хотя, как кажется, у Д.И. Хармса слышны и первые нотки легкого, пусть и ироничного раздражения: «Моя дивная

³¹⁸ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 72–73.

Клавдия Васильевна, – говорю я Вам, – Вы видите, я у Ваших ног? <...> А Вы мне говорите: «Нет» (С. 139). Тем не менее Д.И. Хармс не устает повторять, что его адресат, вопреки молчанию и отсутствию ответов, представляет для него исключительную ценность: «С каждым письмом Вы делаетесь мне все ближе и дороже» (С. 140).

Письмо № 7

Датировано 4 октября 1933. Д.И. Хармс вновь сообщает К.В. Пугачевой, что она для него – особенный адресат: «Хоть и молчал столько времени, но Вы единственный человек, о ком я думаю с радостью в сердце» (С. 141).

В этом письме содержится еще один важнейший элемент поэтики и философии Д.И. Хармса. Речь заходит о числах как выразителях высшей гармонии, которой уступают слова; аутентичность и способность слов адекватно выражать мысли поэта ставится под вопрос: «Что такое число? Это наша выдумка, которая только в приложении к чему-либо делается вещественной? Или число вроде травы, которую мы посеяли в цветочном горшке и считаем, что это наша выдумка и больше нет травы нигде, кроме как на нашем подоконнике? Не число объяснит, что такое звук и тон, а звук и тон прольют хоть капельку света в нутро числа» (С. 140).

Помимо этого, в седьмом письме Д.И. Хармс посылает К.В. Пугачевой стихотворение «Трава», лишь два отрывка которого сохранились, и приведены в апрельском, 1988 года, номере «Нового мира», по воспоминаниям знакомой Д. Хармса и А.И. Введенского Елены Сафоновой. Это стихотворение мрачное, его появление в любовной переписке могло бы показаться странным и неожиданным, если бы не твердое желание Д.И. Хармса делиться с К.В. Пугачевой не только любовными эмоциями, но и рассуждениями об экзистенциальных ситуациях, в которые попадает человек (приложение 4.3).

Письмо № 8

Датировано 10 февраля 1934 и выглядит удивительно ненасыщенным и традиционным, по сравнению с предыдущими письмами Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой. Д.И. Хармс пишет адресату только одну фразу, позволяющую говорить о его влюбленности: «Я часто вижу Вас во сне» (С. 141).

Письмо № 9

Единственное письмо из девяти, направленных К.В. Пугачевой, в котором отсутствует дата и в котором угадывается, если не горечь, то ростки разочарования, скорее всего, от отсутствия ответа и / или взаимности: «Я также прекрасно понял, что Вы считаете, что я глуп. А я как раз не глуп» (С. 141).

Итак, Д.И. Хармс в письмах к К.В. Пугачевой выражает свою привязанность, нежность, говорит об уникальности чувств к адресату, дважды направляет стихотворения, включает в переписку рассуждения о числах и «чистоте порядка», не считая описания бытовых деталей, нюансов и событий «литературного быта». «Эстетическая преднамеренность» Д.И. Хармса не вызывает сомнений: выразить себя как художника или, как он охарактеризовал свой статус в четвертом письме, «я творец мира, и это самое главное во мне» (С. 137). «Эстетический опыт», который открывается в ходе чтения, – удовольствие от потребления «эстетического предмета», которыми являются письма Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой, воспринимаемые публикой как литературное произведение, а не как утилитарный, бытовой предмет коммуникации.

Новаторские художественные стратегии эпистолярных компонентов Даниила Хармса (лингво-семиотический аспект)³¹⁹. Границы эпистолярной прозы в русской литературе XX–XXI веков остается важной проблемой академической дискуссии. Недостаточная определенность базовых понятий – «эпистолярная проза», «роман в письмах», «книги писем», «переписка как литературное явление»³²⁰ обусловлена фактором редукции. Как замечает Н.В. Логунова, «эпистолярная проза оказывается сведенной к единственной жанровой разновидности – эпистолярному роману»³²¹.

³¹⁹ Эта часть работы написана на основе нашей ранее опубликованной статьи: Кричевский Г.А. Новаторские художественные стратегии в эпистолярных фрагментах Даниила Хармса (лингво-семиотический аспект) // Научный диалог. Том 11. 2022. Выпуск 1. С. 243–261.

³²⁰ Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: автореф. дисс.... канд. филол. н. Л., 1972.

³²¹ Логунова Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса. С. 3.

Наша работа возвращается к постановке проблемы о рамках эпистолярной прозы в целом и, в частности, к новаторским эпистолярным стратегиям Д.И. Хармса. Цель видели бы в том, чтобы уточнить, как именно художественный прием повтора, которым воспользовался Д.И. Хармс в рассматриваемом фрагменте, участвует в создании абсурдистского эстетического опыта, значимого для жанровой эволюции эпистолярной прозы XX века. В качестве метода избран лингво-семиотический, применяются, среди прочего, постулаты нормальной коммуникации.

Форма писем появляется у Даниила Хармса как начало или завершение прозаических фрагментов преимущественно метафизического толка. Адресатами эпистолярных эпизодов выступают, в частности, А.И. Введенский, Я.С. Друскин, Л.С. Липавский. Несмотря на упоминание реальных людей, составитель трехтомника Хармса В.Н. Сажин считает, что стоило бы рассматривать эпистолярные отрывки «как литературный текст с автобиографическими реалиями, имитирующими эпистолярный жанр»³²².

Мы разделяем точку зрения В.Н. Сажина не только потому, что эпистолярная форма за счет, в первую очередь, эффекта пародии создает «литературность»³²³, но и по двум другим причинам. Во-первых, под маской литературной переписки написаны тексты, раскрывающие философские и эстетические взгляды Хармса. Например, имитационные письма А.И. Введенскому и Я.С. Друскину демонстрируют в полной мере, как сказал бы Э. Ионеско, «трагедию языка»³²⁴, поскольку нарушают постулаты нормальной коммуникации³²⁵, в особенности, постулаты о детерминизме и семантической связанности. Помимо обсуждения фактов действительности или теоретических построений, имитационные письма Хармса превращаются в монолог о метаязыковых особенностях переписки и

³²² Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное; сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 485.

³²³ Яковсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. С. 11.

³²⁴ Ionesco E. Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, 1966. P. 247.

³²⁵ Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. С. 232–254.

сконструированы вокруг деталей отправки корреспонденции, что сближает их со сказками Льюиса Кэрролла, «регистрирующими тот или иной вид коммуникативной неудачи»³²⁶.

Так, письмо А.И. Введенскому с первых слов позволяет читателю наблюдать за нарушенной последовательностью событий: «Дорогой Саша, в этом (я для краткости говорю просто в «этом», но подразумеваю «в этом письме») я буду говорить только о себе. Я хочу, собственно говоря, описать свою жизнь. Очень жаль, что я не написал тебе предыдущего письма, а то я бы написал там всё, что и пропустил здесь»³²⁷. Фрагмент «Связь», адресованный другу-философу Я.С. Друскину, начинается так: «Философ! Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам»³²⁸. Причинно-следственные связи, как насмешка над названием «Связь», отсутствуют. Фрагмент «Пять неоконченных повествований», также заявленный как письмо Я.С. Друскину, содержит лишь обращение – единственный реквизит стандартной переписки: «Дорогой Яков Семенович»³²⁹. Более того, манифест о цисфинтной логике, отсылающий к центральным категориям эстетики Хармса – ноль / нуль, бесконечность, «чистота порядка», бессмыслица – также оформлен как письмо, на этот раз, Л. С. Липавскому. Мы здесь не останавливаемся на категории «Cisfinitum», а добавим лишь к подробному разбору этого понятия, предпринятому Ж.-Ф. Жаккаром³³⁰, что открывается программный текст эпистолярным обращением «Леонид Савельевич» и заканчивается как полноценное письмо – указаны формула с пожеланиями на будущее, дата и место создания и / или отправки сообщения. Вместе с тем, финальная фраза никак не позволяют говорить о соблюдении постулатов нормальной коммуникации: «На этом, дорогой Леонид

³²⁶ Падучева Е.В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и Информатика. №18, 1982. С. 77.

³²⁷ Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. С. 376–377.

³²⁸ Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения, не вошедшее в Т. 1–3 / Сост., примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2001. С. 25.

³²⁹ Там же, с. 26–27.

³³⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 61–112.

Савельевич, разрушите кончить письмо и пожелать Вам спокойной ночи. Я же, раздумывая над цисфинитной пустотой, готов и постоять, пока люди, считая до ста, торопятся уснуть, а коварный Мукк со своими собаками собирается на охоту. 16 октября 1930 год, Петербург»³³¹.

Мы предполагаем, что Хармс продемонстрировал в эпистолярных фрагментах с помощью повтора как художественного приема, что любая коммуникация, в том числе, материальный обмен почтовыми отправлениями, может оказаться несостоятельной, дефектной при определенных жизненных условиях, которые формируют зазор, разрыв между субъектом и миром, в котором он живет. Абсурд как «выход мира за пределы нашего представления о нем»³³² не остановить, даже если не затронуты основные характеристики эпистолярного жанра – (i) возможность извне наблюдать за коммуникацией других; (ii) интерес к внутреннему миру, рефлексии, частному, подчас интимному разговору в письмах; (iii) строгий протокол эпистолярного оборота. Ведь, «собственно говоря, чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями»³³³. Хармс выразил этот разлад в прозаическом отрывке от 30 мая 1930 года под названием «Мыр», завершив текст образцовыми повторами (приложение 4.4).

Вместе с тем за пределами формулы «Я – мир, а мир не я», Хармс нашел и другие обстоятельства, в которых коммуникация не только успешно состоялась, но и оказалась искренней, откровенной и даже нежной. Мы имеем ввиду его письма к Клавдии Пугачевой, рассмотренные нами выше. Теперь же мы обратимся к вымышленному эпистолярному фрагменту Хармса, где в качестве адресата выбран Никандр Андреевич. Скорее всего, имеется в виду приятель Хармса, поэт Тювелев

³³¹ Хармс Д.И. Указ. соч. С. 309–312.

³³² Rasparou A. Александр Введенский и традиция абсурда // Wydział Neofilologii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2016. P. 35. Access mode: DOI: 10.14746/9788394719852.

³³³ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. С. 26.

Никандр Андреевич, как это следует из выводов Г.С. Гора (1905–1938)³³⁴ и А.А. Кобринского³³⁵.

Незаглавленный эпистолярный фрагмент 1933 года и постулаты нормальной коммуникации

Эпистолярный фрагмент Хармса 1933 года состоит из 518 слов, 40 законченных предложений, чтение которых вслух занимает при соблюдении дыхательных пауз 3 минуты и 29 секунд. В письме присутствуют реквизиты: (i) темпоральная отметка «25 сентября и октябрь 1933 г», идущая вразрез со стандартом датировки корреспонденции; (ii) обращение «Дорогой Никандр Андреевич», соответствующие правилам эпистолярного оборота; (iii) под письмом стоит подпись, это – Даниил Хармс.

Фрагмент представляет собой подобие навязчивого речевого действия, или, возможно, одну из разновидностей расстройств, в частности, речевой итерации, а именно персеверацию – упорное и неоднократное болезненное воспроизведение одних и тех же предложений, как будто фраза «застряла» у говорящего или пишущего в результате короткого замыкания. Многократные повторы во фрагменте Хармса сконцентрированы вокруг, во-первых, подтверждения в получении письма, во-вторых, демонстративной радости от его получения, в-третьих, чувства удовлетворения от свадьбы Никандра Андреевича, о которой Хармс узнал из предыдущей переписки. Никандр Андреевич вступил в брак не в первый раз, «опять женился», как пишет Хармс. Похоже, в этом и заключается одинокая крупница информации, которое передает послание в общем ряду повторений. Приведем фрагмент:

«Дорогой Никандр Андреевич, получил твоё письмо и сразу понял, что оно от тебя. Сначала подумал, что оно вдруг не от тебя, но как только распечатал, сразу понял, что от тебя, а то, было, подумал, что оно не от тебя. Я рад, что ты уже давно

³³⁴ Гор Г.С. Замедление времени // Николай Клюев. Воспоминания современников / сост. П.Е. Поберезкина. М.: Прогресс–Плеяда, 2010. С. 378.

³³⁵ Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. С. 269.

женится, потому что, когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, он добился того, чего хотел. И вот я очень рад, что ты женился, потому что когда человек женится на том, на ком хотел, то значит, он добился того, чего хотел. Вчера я получил твоё письмо и сразу подумал, что это письмо от тебя, но потом подумал, что кажется, что не от тебя, но распечатал и вижу – точно от тебя. <...> И я очень рад, что ты женился и написал мне письмо. Я сразу, как увидел твоё письмо, так и решил, что ты опять женился. Ну, думаю, это хорошо, что ты опять женился и написал мне об этом письмо. Напиши мне теперь, кто твоё новая жена и как это всё вышло. Передай привет твоей новой жене».

Даниил Хармс

25 сентября и октября 1933 года»³³⁶.

Для анализа незаглавленного эпистолярного фрагмента воспользуемся методикой, фиксирующей нарушения постулатов нормальной коммуникации, которая была предложена Ревзиными³³⁷. Ранее этот метод эффективно применяли, в частности, Ж. -Ф. Жаккар³³⁸, Р. С. Ляпин³³⁹, Е. В. Падучева³⁴⁰, А. Распапу³⁴¹. Рассмотрение в свете постулатов нормальной коммуникации изначально было направлено на пьесы Э. Ионеско. Однако мы полагаем, что подход к эпистолярной прозе с учетом драматургической модели допустим, поскольку переписка осуществляется как обмен репликами на сцене под наблюдением читателя-зрителя.

Концепция Ревзиных, по существу, развивает теорию Р.О. Якобсона о функциях языка³⁴², в основе которой – модель речевой коммуникации из шести элементов, где каждому элементу приписывается собственная функция. Во-первых, адресант (отправитель речевого сообщения) – возникает эмотивная

³³⁶ Хармс Д.И. Указ. соч. С. 38–39.

³³⁷ Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). С. 232–254.

³³⁸ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 11.

³³⁹ Ляпин Р. С. Постмодернистские нарративные приемы в малой прозе А. Гаврилова // Cuadernos de Rusística Española. 2020. № 16. P. 171–181. Режим доступа: <https://doi.org/10.30827/cre.v16i0.15292>.

³⁴⁰ Падучева Е. В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла. С. 76–119.

³⁴¹ Распапу А. Александр Введенский и традиция абсурда. P. 36.

³⁴² Якобсон Р.О. Лингвистика и поэт / пер. с англ. И. А. Мельчука // Структурализм «за» и «против». Сб. Статей. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

функция или проявляется отношение говорящего к тому, о чем идет речь. Во-вторых, адресат (получатель) – работает конативная функция и намечается ориентация на получателя. В-третьих, контакт (формальное подтверждение и поддержание коммуникации) – фатическая функция, скажем, «Прием, прием, как слышишь меня?». В-четвертых, код (метаязык, метаданные, не совпадающие с основной информацией и позволяющие удостовериться, что отправитель и получатель говорят на одном языке, пользуются одинаковым кодом) – задействована метаязыковая функция, например, «Понимаете ли Вы меня?». В-пятых, контекст (реальность, которую понимают одинаково и в которой разворачивается коммуникация, в том числе, дистанционная) – референтивная функция, именно то, по поводу чего происходит обмен сообщениями, содержание, суть информации. В-шестых, само сообщение (информация как таковая) – вот здесь и рождается поэтическая функция.

Идея Р.О. Jakobsona состояла, среди прочего, в том, что поэтическая функция становится господствующей, не исключая другие функции, и превращает речевое сообщение в литературное. Вместе с тем, согласно Р.О. Jakobsonу, «различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии»³⁴³. Заметим, что поэтическая функция письма Никандру Андреевичу формируется за счет, по Р.О. Jakobsonу, преобладания фатической и метаязыковой функций³⁴⁴. Хармс обсуждает исключительно факт получения сообщения и предстоящую в будущем отправку нового письма, а также делится сомнениями, которые испытал при получении.

Что же касается постулатов нормальной коммуникации, то Ревзины при формулировке своей концепции исходили из того, что существует ясный и отчетливый протокол по ведению диалога, правила для того, чтобы коммуникация состоялась. Такой протокол включает участников диалога, адресанта и адресата. Отсутствие любого из них равно отсутствию коммуникации. Взаимодействие участников диалога описано с помощью постулата о составляющих.

³⁴³ Jakobson Р.О. Лингвистика и поэт. С. 198.

³⁴⁴ Там же, с. 193–230.

Коммуникация между отправителем и получателем требует контакта, наличия канала коммуникации. Тут применяется постулат о контакте. Отправитель и получатель должны пользоваться одним языком, значит, действует постулат о коде. Во фрагменте Хармса постулаты о составляющих, о контакте и о коде соблюдены: есть два участника переписки, Никандр Андреевич и Хармс, между ними происходит обмен почтовыми отправлениями, используются слова одного языка, на котором корреспонденты пишут письма друг другу.

Постулаты о составляющих, о контакте и коде можно вполне считать техническими, тогда как постулаты, привязанные к референциальной, по Р.О. Якобсону, функции языка примем как содержательные. Ревзины определили восемь содержательных постулатов, без которых коммуникация не состоится³⁴⁵. Первый постулат – о детерминизме (у события есть причина, не все события равновероятны) – Хармс отвечает Никандру Андреевичу на письмо, полученное ранее, сама свадьба состоялась потому, что Никандр Андреевич этого добивался, женитьба стала следствием настойчивости Никандра Андреевича как причины. Второй постулат – об общей памяти (участники диалога мало того, что обладают единой моделью мира, но и сохраняют в памяти общую информацию об этой модели) – события о женитьбе Никандра Андреевича и уведомление Хармса об этом событии присутствуют в памяти обоих. Третий постулат – об одинаковом прогнозировании будущего (совпадение моделей мира и признание причинно-следственных связей заставляют одинаково видеть будущее) – в ответ на свое письмо Хармс рассчитывает получить следующее от Никандра Андреевича. Четвертый постулат – об информативности (информационный обмен предполагает отправку получателю новых сведений, повтор вчерашних новостей сегодня отрицает коммуникацию) – практически не соблюдается, потому что на 90% письмо содержит повтор, и лишь к концу выясняется, что речь идет о новом браке Никандра Андреевича, причем, какой это брак по счету, не уточняется. Пятый постулат – о тождестве (действительность тождественна сама себе и не меняется,

³⁴⁵ Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). С. 242–243.

пока о ней говорят) – факт женитьбы Никандра Андреевича не ставится под сомнение в письме. Шестой постулат – об истинности (сообщение отражает факты, текст должен истинно описывать реальность, то есть сообщение должно адекватно соответствовать действительности) – в письме говорится о событии, которое может произойти и часто происходит в жизни; под сомнение постулат об истинности ставит лишь необычная датировка: один день в сентябре и весь октябрь 1933 года. Седьмой постулат – о неполноте описания (при наличии общей памяти и способности одинаково прогнозировать будущее речевое сообщение может быть редуцировано, иначе детальное описание реальности выйдет за временные рамки самого контакта) – соблюдается отчасти, потому что многократный повтор информации о женитьбе и радости Хармса от получения письма по поводу женитьбы Никандра Андреевича выглядит избыточным.

Итак, художественное средство повтора, которым пользуется Хармс-автор, нарушает одновременно постулат об информативности нормальной коммуникации, а также постулат о неполноте описания, тем самым превращает письмо в безликую болванку, которой невозможно пользоваться в эпистолярном диалоге. Тот же прием многократного повтора существенно влияет и на то, как работает восьмой постулат – о семантической связанности (между двумя следующими друг за другом или даже находящимися рядом элементами речевого сообщения должна установиться содержательная связь). В отличие от семантической, подчеркнутая формальная связанность и корректность считаются одной из характеристик текстов Хармса, типичных для прозы XX века в целом³⁴⁶. Подчеркнем также, что в незаглавленном эпистолярном фрагменте прием усложнения и запутанности семантической связи при общем ее сохранении, очевидно, участвует в создании комического эффекта: «Сначала не писал, а потом вдруг написал, хотя ещё раньше, до того, как некоторое время не писал, – тоже писал»³⁴⁷.

³⁴⁶ Волкова А.В. Принципы прозы XX века в творчестве Д. Хармса // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 3. С. 127.

³⁴⁷ Хармс Д.И. Указ. соч. С. 38.

Сомнения в семантической связанности фрагмента в целом возникают в самом финале. В конце письма располагается единственная фраза, не производящая впечатление явной бессмыслицы, которая, впрочем, не выходит за рамки стандартного эпистолярного протокола. Это – просьба передать привет новой жене Никандра Андреевича, с которой, кажется, Хармс лично не знаком и никогда не встречался. Здесь же содержится и загадочный запрос Никандру Андреевичу по поводу того, кто его новая жена, и «как все это вышло»³⁴⁸. При этом, понимать, что именно так вышло, можно двояко: речь идет либо об обстоятельствах женитьбы Никандра Андреевича (а тогда Хармс просит еще раз пересказать всю историю брака, провоцирует на повторение рассказа, бесконечно закольцовывая его), либо о причинах отсутствия в переписке параметров диалога.

Повтор как художественный прием и его роль в формировании экзистенциального абсурда

Повторяющиеся и идентичные друг другу отрезки могут описывать разные события. На эту особенность языка Хармса обратил внимание М.Б. Ямпольский³⁴⁹, когда напомнил вопрос Л. Витгенштейна: «Если кто-то со дня на день обещает другому: «Завтра я навещу тебя», – говорит ли он каждый день одно и то же или каждый день что-то другое?»³⁵⁰. Действительно, повторяя похожие до степени смешения предложения, Хармс всякий раз генерирует новое речевое событие или воспроизводит одну и ту же историю с какой-то другой интонацией?

Иными словами, если отправитель письма производит новые речевые события, то в таком случае Хармс 40 раз – по количеству предложений – отвечает на письмо Никандра Андреевича, а, значит, последовательно в течение трех с половиной минут создается ряд из четырех десятков высказываний, линейно выстраивающийся по временной шкале. Если же эпистолярный фрагмент закликивается на одном и том же речевом сообщении, но интонации варьируются,

³⁴⁸ Хармс Д.И. Указ. соч. С. 39.

³⁴⁹ Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 36.

³⁵⁰ Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. С. 168.

то Никандр Андреевич получит – в переводе на телеграфный язык – неприлично короткое для частной, исповедальной переписки сообщение, которое можно суммировать следующим образом: «Ваше предыдущее письмо получил, радуюсь Вашей женитьбе, привет новой жене, объясните еще раз, как это все произошло». В обоих случаях Никандр Андреевич не в состоянии поддерживать коммуникацию: либо принять десятки разных речевых событий в одном письме, либо десятки раз за короткое время вновь и вновь читать о радости Хармса по поводу состоявшейся женитьбы. Таким образом, повтор лежит в основании двух конфликтов: во-первых, между Никандром Андреевичем и его коммуникацией с Хармсом; во-вторых, между Хармсом и его коммуникацией с внешним миром.

Стоило бы подчеркнуть, что повтор, который применяет Хармс, кажущийся, не абсолютной. Каждое последующее предложение незначительно отличается от предыдущего, фразы дифференцирует едва заметная погрешность, поэтому напомним понятие, которое часто возникало в переписке и разговорах Хармса и уже упоминавшегося философа Я.С. Друскина. Речь идет о категории «некоторое равновесии с небольшой погрешностью». Ж.-Ф. Жаккар приводит выдержки из дневника Я.С. Друскина: «Некоторое равновесие не происходит и не возникает, не нарушается и не восстанавливается, но есть... Я замечаю небольшую погрешность в нем: нарушение и восстановление равновесия. Оно открывается мне в нарушении, когда же восстанавливается... тогда я ничего не вижу»³⁵¹. «Небольшая погрешность» представляется едва уловимой речевой вариацией, которая фиксирует постоянную изменчивость мира и позволяет миру вокруг существовать, пусть и в таком виде, который не доступен пониманию. Во фрагменте Хармса «небольшая погрешность» устанавливает реальность языка, но указывает на подрыв основ речевой коммуникации в абсурдном мире. Между тем повтором как инструментом абсурдизации Хармс пользуется нередко, в частности, в двух фрагментах 1934 года: «Оптический обман», где повтор превращает текст в нонсенс, и сценическая пародия «Пушкин и Гоголь» (приложения 4.5, 4.6).

³⁵¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 142.

Тематика женитьбы и сказовая манера как отражение гоголевской традиции абсурда

Уточним, что имя Никандр, имя одного из двух персонажей эпистолярного фрагмента, фигурирует у Хармса в очень важном стихотворении под названием «Вода и Хню» от 29 марта 1931 года. В этом произведении, посвященном Н.М. Олейникову, Хармс затрагивает ключевые темы: вода и текучесть как метафоры непрерывной и бесконечной жизни, творчества, не терпящего застоя. Итак, Хню, судя по всему, – имя женщины, поскольку Никандр представлен в качестве ее жениха, который в пошлой и заведомо неприемлемой манере просит у персонажа, выведенного под именем Рыбака, руки его дочери:

«люблю признаться, вашу дочь
и в этом вас прошу помочь
мне овладеть её невинностью»³⁵².

Таким образом, имя Никандр дважды появляется в произведениях Хармса в качестве имени жениха, а тема женитьбы, лежащий в основе эпистолярного фрагмента, который мы рассматриваем, является рекуррентной. На фабуле женитьбы основан также сюжет стихотворений «О том, как Иван Иванович попросил и что из этого вышло», «Авиация превращений», «Фокусы», «Диалог двух сапожников» и даже водевиля «Евстигнеев смеется». Кроме того, мы считаем тему женитьбы, весьма подходящей для такой характеристики эпистолярного жанра, как исповедальность. С точки зрения эпистолярного жанра, в рамках читательского «горизонта ожиданий»³⁵³ кажется нормой тот факт, что Никандр Андреевич поделился с другом Хармсом своими впечатлениями и переживаниями по поводу состоявшейся женитьбы. Вероятно, поэтому Хармс и выбрал женитьбу Никандра Андреевича как фабулу для вымышленной частной переписки. Между тем в результате многократных повторов сюжет с женитьбой Никандра Андреевича никак не завершается, как не заканчивается ничем и гоголевская «Женитьба», где

³⁵² Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Том 1: Стихотворения, переводы/ Вступ. ст., сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 195.

³⁵³ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 185.

в финале Иван Подколесин просто выпрыгивает в окно и как будто дематериализуется. В отличие от Никандра Андреевича Подколесин сомневался и не женился, а Никандр Андреевич, напротив, женился на том, на ком хотел.

Полагаем, что есть основания говорить о фабульной сопоставимости женитьбы из эпистолярного фрагмента Хармса и пьесы Гоголя «Женитьба», а также о совпадении художественной незавершенности обоих произведений. Незавершенность влияет на возможность воспринимать оба текста в рамках поэтики абсурда «гоголевского типа», именно так, как абсурд понимал В.В. Набоков: «Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, – тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится «абсурдным» по закону, так сказать, обратного контраста»³⁵⁴.

Как мы понимаем тезис В.В. Набокова, гоголевский абсурд не комичен, а трагичен, Персонажи Гоголя абсурдны, потому что трагичны. Однако у Хармса абсурден, потому что трагичен, автор, а не его персонажи, а трагизм проявляется в коммуникационной дефектности, являющейся следствием несовместимости с окружающей действительностью. Вместе с тем, не только тема женитьбы в ее драматургическом воплощении и совпадающее понимание абсурда как трагического позволяют сравнивать фрагменты Хармса и пьесу Гоголя, а также его «Петербургские повести». Хармса и Гоголя объединяет установка на чужую устную речь. Подписавший письмо Хармс является, как мы уже заметили, рассказчиком, повествование в письме ведется от первого лица. Однако

³⁵⁴ Набоков В.В. Николай Гоголь // Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. Ив. Толстого. М.: Независимая Газета, 1999. С. 124–125.

повествователь Хармс из письма, очевидно, не совпадает с поэтом Хармсом, автором фрагмента. Хармс-автор присутствует внутри и вне собственного текста. В тексте это – одновременно и выразитель отношения к собственному тексту, создатель абсурдистской интонации в выдуманной переписке, олицетворение образа пишущего человека. Вне текста Хармс обладает биографией, самостоятельной судьбой и материальностью поэта, живущего в реальности 30-х годов XX века. Одним словом, у читателя возникает двойственное восприятие Хармса и как фикционального рассказчика, и как автора, живущего в обычной советской действительности. Согласно Е.Е. Саблиной, поэтика Хармса предполагает, что автор предстает как «повествователь (повествование от 3-го л.), рассказчик (повествование от 1-го л.), автобиографический повествователь (в трактатах, рассуждениях, дневниках)»³⁵⁵.

Многократный повтор противительного сочинительного союза «а» и соединительного союза «и» в начале предложений (например, «А то, если человек захотел жениться, то ему надо во что бы то ни стало жениться»³⁵⁶ и «И очень хорошо сделал, что написал мне»³⁵⁷) свидетельствуют о наличии авторской установки на устную речь, речь чужую, не совпадающую с голосом автора, речь диалогическую, спонтанную и разговорную, воспроизводящую манеру сказа, которую применительно к гоголевской «Шинели» детально анализировал Б.М. Эйхенбаум³⁵⁸. Речевая маска, которую вводит Хармс-автор для Хармса-рассказчика, позволяет, с одной стороны, пародировать переписку, создавать очевидный комический эффект, с другой стороны, наделяет рассказчика собственным голосом. Инструмент, отсылающий к гоголевской традиции, помогает разглядеть в рассказчике не просто «персонажа» как условное

³⁵⁵ Саблина Е.Е. Поэтика Хармса: автореф. дисс.... канд. филол. н. Астрахань, 2009. С. 11.

³⁵⁶ Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. С. 38.

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1986. С. 45–63.

обозначение действия³⁵⁹ или «тело» как наименование обезличенного смысла³⁶⁰, но личность с правдоподобными чертами, участвующую в конкретной ситуации переписки. Хармс-автор как будто прячется за речью Хармса-рассказчика, чья подпись стоит под письмом Никандру Андреевичу, дистанцируясь от бессмыслицы послания. Сказовый элемент усиливает восприятие, меняет угол зрения, дополняет обзор, позволяя видеть одновременно и автора, и рассказчика, а также отсылает к понятиям «расширенное смотрение» и «затылочное восприятие мира», которые изучал художник-авангардист Михаил Матюшин, чье влияние Хармс испытывал³⁶¹.

3.2. Письмо как инструмент мифологизации адреса: случай Цветаевой³⁶²

Как известно, Марина Цветаева была непривзойденным автором лирических посланий (любовных, дружеских, поэтологических), которые в настоящее время

³⁵⁹ Саблина Е.Е. Поэтика Хармса. С. 8.

³⁶⁰ Кувшинов Ф.В. «Тело» в художественном мире Д. И. Хармса // Сборник научных трудов аспирантов и соискателей. Часть I. Липецк: ЛГПУ, 2004. С. 190–194.

³⁶¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 77.

³⁶² Этот параграф написан на основе нашей ранее опубликованной статьи: Кричевский Г.А. «Флорентийские ночи» М.И. Цветаевой: Эпистолярная проза поэта позднего модернизма // Материалы XIV Международной научно-практической конференции по гуманитарным наукам (Москва–Пенза, 21–22 ноября 2022 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М., 2022. С. 66–77.

³⁶² Из новейших работ см.: Кихней Л.Г., Круглова Т.С. Лирические адресации в творчестве Марины Цветаевой / монография. 2-е изд., расшир. и доп. М.: МАКС-Пресс, 2023. 236 с.; Иванюк Б.П. «Все повторяю первый стих...» Марины Цветаевой: диалог с прототекстом («Стол накрыт на шестерых» Арсения Тарковского) // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 203–213.

достаточно скупуплезно исследованы³⁶³, чего нельзя сказать о ее прозаическом эпистолярной, которое трактуется, как правило, в биографическом ключе.

«Флорентийские ночи» М.И. Цветаевой – пример модернистской эпистолярной прозы, в котором факт быта демонстративно превращен «первым поэтом XX века»³⁶⁴ в факт литературы. Реальные письма управляющему делами издательства «Геликон» А. Г. Вишняку были написаны М.И. Цветаевой в Берлине в 1922 году, а художественный текст закончен в 1932 году. М.И. Цветаева называла свои «“Флорентийские ночи” ...переводом <...> собственной вещи на французский: 9 (своих собственных настоящих) писем и единственное, в ответ, мужское – и послесловие: *Postface ou Face Posthume des choses* (Послесловие, или посмертное лицо вещей (фр.) – и последняя встреча с моим адресатом, пять лет спустя, в Новогоднюю ночь. Получилась цельная вещь, написанная жизнью. Но с моим обычным везением – похвалы (французов) со всех сторон, а рукопись лежит»³⁶⁵. Впервые эпистолярная повесть М.И. Цветаевой была издана во Франции в 1985 году, в этом же году, а затем в 1992 году было предпринято два обратных перевода на русский, соответственно, Р.А. Родиной и Ю.П. Клюкиным. В последнем случае переводчик имел возможность сверять свой вариант с русским текстом из «Сводных тетрадей» Цветаевой³⁶⁶.

Академическая дискуссия по поводу «Флорентийских ночей» зафиксировала наличие интертекстуального диалога между М.И. Цветаевой и Г. Гейне³⁶⁷, что, безусловно, следует из названия (заказ на перевод Г. Гейне стал формальным

³⁶³ Из новейших работ см.: Кихней Л.Г., Круглова Т.С. Лирические адресации в творчестве Марины Цветаевой / монография. 2-е изд., расшир. и доп. М.: МАКС-Пресс, 2023. 236 с.; Иванюк Б.П. «Все повторяю первый стих...» Марины Цветаевой: диалог с прототекстом («Стол накрыт на шестерых» Арсения Тарковского) // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 203–213.

³⁶⁴ Бродский И.А. Марина Цветаева: весна 1980 – осень 1990 // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. С. 59.

³⁶⁵ Цветаева М.И. Письма к Анне Тесковой. Болшево. Моек, обл.: Муниципальное учреждение культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве». Типография «Новости», 2008. С. 170–171.

³⁶⁶ Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради. Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997. С. 573.

³⁶⁷ Бунина С.Н. Автобиографическая проза М.И. Цветаевой (Поэтика, жанровое своеобразие, мировидение): дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1999. 172 с. <http://www.dslib.net/literatura-rosii/avtobiograficheskaja-proza-m-i-cvetaevoj.html> (Дата обращения: 19.07.2022).

поводом для знакомства с А.Г. Вишняком), а также между Цветаевой и «Письмами португальской монахини» Г.Ж. де Гийерага³⁶⁸.

Подчеркнем, что цветаевская эпистолярная повесть в плане описания чувств рассказчика и персонажа-женщины близка одноименному произведению Г. Гейне: «В обрамлении вместо диалога представлена внутренняя антиномичность, текучесть сознания героя-повествователя. Фрагментарность осмысливается как выражение двойственности сознания»³⁶⁹. У М.И. Цветаевой парадоксальность и иррациональность человеческого поведения связаны с высказываниями, где поток сознания описан наиболее предметно.

В отличие от Г. Гейне диалог с «Письмами португальской монахини» построен во «Флорентийских ночах», в сущности, на отрицании поведенческой модели французского эпистолярного текста XVII века. М.И. Цветаева как автор отказывается от маски смилившейся со своей судьбой, но по-прежнему влюбленной в адресата героини – инициатора и автора писем. Напротив, женщина-протагонист владеет перепиской, занимает доминирующую позицию, ей принадлежит коммуникационная власть. При этом, гегемония в письмах со стороны женского персонажа отражает, как отмечено в последних исследованиях русского модернизма, «...словом традиционных гендерных представлений. С одной стороны, явный отход женщин (прежде всего женщин-авторов, женщин-культурных деятельниц) от стереотипов нормативной женственности. С другой стороны, этот отход художественно рефлексировался как авторами-мужчинами, так и, в первую очередь, самими писательницами»³⁷⁰. Отправительница писем во «Флорентийских ночах» приближается к системообразующему образу

³⁶⁸ Mnukhin Lev. Анализ взаимосвязи эпистолярного творчества Марины Цветаевой с ее автобиографической прозой // *Modernités Russes*. 2016. №16. La poétique autobiographique à l'Âge d'argent et au-delà. P. 163; https://www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2016_num_16_1_1441.

³⁶⁹ Штерн М.С. «Ночные циклы» в литературе романтизма: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Флорентийский ночи» Г. Гейне // *Вестник Омского университета*. 2012. № 2. С. 406–407. <https://cyberleninka.ru/article/n/nochnye-tsikly-v-literature-romantizma-russkie-nochi-v-f-odoevskogo-i-florentiyskie-nochi-g-geyne?ysclid=l5thjyfsh3728077525> (Дата обращения 19.07.2022).

³⁷⁰ Зусева-Озкан В.Б. (при участии Кузнецовой Е.В.) Введение // *Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов: Коллективная монография / Под ред. В.Б. Зусевой-Озкан*. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 15.

воительницы, который «является своего рода alter ego Цветаевой»³⁷¹, образу, отвечающему за формирование опорной мифологической конструкции. Вместе с тем, миф о воительнице бинарный и предполагает маскулинного антагониста. Отмечено, что «...бинарности, двойственности – вообще важнейший стержень цветаевской модели мира, сближающий ее мировосприятие с мифологическим... Самой существенной оппозицией всегда является оппозиция мужское / женское»³⁷². Так, в создании образа воительницы участвуют категории верх / низ, наверх / вглубь, душа / животное, громкое / глухое, яркое / мутное, аполлоническое / дионисийское начало, светлое / темное. Причем, темная сторона маркирована как позитивная, поскольку освобождает женскую сущность. Характерно, что описание элементов бинарной пары и является подчас повествованием: «Ваша глубокая звериность затрагивает меня сильнее, чем другие души. Вам так хорошо ведомо чувство холода, жары, голода, жажды, сна»³⁷³.

Судя по всему, в цветаевских «Флорентийских ночах» миф о воительнице базируется на антитезе пишущей женщины-протагониста с адресатом-мужчиной, прототипом которого является А.Г. Вишняк. Он в восприятии поэтессы – ночь, его дар – быть искателем родников, у него морда зверя. У нее – черты поэта Гомера и противоречивого крысолова из Гаммельна, выдающегося манипулятора аудиторией, которому не нужно зрение. Как таковой адресат не востребован отправительницей писем. Женщина-протагонист пишет письма, в какой-то мере адресованные и самой себе, тогда как второй формальный участник коммуникации остается источником вдохновения.

Стратегия создания оригинального мифа дополнена и тем, что М.И. Цветаева делает отсылку к своей очень важной будущей поэме 1925 года «Крысолов».

³⁷¹ Зусева-Озкан В.Б. Маскулинность и фемининность в литературе русского модернизма: случаи Блока и Цветаевой // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 30. DOI: 10.17223/15617793/448/4.

³⁷² Венцлова Т. К вопросу о русской мифологической трагедии: Вячеслав Иванов и Марина Цветаева. С. 119.

³⁷³ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 465.

Упоминание легенды о крысолове представляется существенной в цветаевской эпистолярной повести: «... я хочу радоваться Вам и тем темным силам, которые Вы извлекаете из меня, словно открыватель родников. Открывателю родников не нужно осознавать: ни своей силы, ни ценности родника. Это – дар, как и всякий другой, и потому чаще всего дается не ведающим и неблагодарным» (приложение 5.1)³⁷⁴.

Не вдаваясь в детали всесторонне изученной проблематики цветаевской поэмы «Крысолов», отметим лишь два релевантных момента, на которые обратил внимание в своей знаменитой статье Е.Г. Эткинд³⁷⁵. Во-первых, М.И. Цветаева всегда полемизирует с жанром, в нашем случае, с эпистолярным жанром, добавляя миф к изначальной достоверности переписки, к тому, что в теории литературных писем называется «человеческим документом»³⁷⁶. Во-вторых, именно миф создает крайнюю остроту и особенную напряженность в повествовании.

Помимо этого, мифологическая асимметрия отправителя и получателя литературных писем, женского и мужского персонажей передает состояние отчуждения человека, представляет реальность как абсурдную. К идее распада и фрагментарности персонажей в эпистолярной повести добавляется понятие невыносимой реальности. «Какое убожество земная жизнь. Какая покинутость»³⁷⁷, – восклицает женщина-протагонист «Флорентийских ночей». Возможно, высказанная цветаевской героиней мысль об убожестве земной жизни и покинутости выявляет отчетливо модернистский «феномен “несчастливого сознания” и трансформирует процесс создания литературы в акт сопротивления отчаянию»³⁷⁸.

³⁷⁴ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 464.

³⁷⁵ Эткинд Е.Г. Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) // Вопросы литературы. Выпуск III. 1992. С. 43–73.

³⁷⁶ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 51.

³⁷⁷ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 469.

³⁷⁸ Ioffe D. The poetics of personal behaviour: the interaction of life and art in Russian modernism (1890–1920). PhD thesis. Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA). Universiteit van Amsterdam,

Необходимо постоянно помнить, что эпистолярная повесть «Флорентийские ночи» – это, в первую очередь, проза поэта, обладающая поэтическими признаками, самый важный из которых предложил Р.О. Якобсон: «...несомненно, самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией. Ассоциация по сходству – именно на этом держится стих: его воздействие жестко обусловлено ритмическими сопоставлениями»³⁷⁹.

В цветаевском тексте немало доказательств тезиса Р.О. Якобсона. Вот лишь один пример: «В Вашем письме есть слова нежности, которые ласкают мое сердце: слова-ладони. Хорошо засыпать с таким письмом. Спасибо. И слова правоты – в моем: они должны распрямить Ваше сердце: слова-пальмы. Хорошо бодрствовать с таким письмом. Благодарите же»³⁸⁰.

Тем не менее не только наличие метафор и их превосходство над метонимией определяет прозу поэта. На звуковой маркер как рекуррентный указывали М.Л. Гаспаров и И.А. Бродский. М.Л. Гаспаров, в частности, заметил: «В предельном своем выражении поздняя манера Цветаевой становится уже углублением не в формулу, как в рефрене, не в образ, <...>, а в слово, в звуковой и морфологический состав слова, в которых поэт силится уловить тот глубинный смысл, который, наконец, даст ему возможность высказать не поддающееся высказыванию»³⁸¹. И. А. Бродский пошел дальше в анализе стихов М.И. Цветаевой и утверждал, что «в Цветаевой главное – звук»³⁸².

Чтобы убедиться, что перед нами проза поэта, достаточно расположить фрагменты писем в столбик, и за счет ритма, звукового сходства, а иногда и угадываемой рифмы появятся белые стихи: «Я свою суть явила бы лишь в любви

2009. P. 24. <https://dare.uva.nl/search?identifier=e1354925-609e-4e4f-9039-951b4527000f> (Дата обращения: 9.08.2022).

³⁷⁹ Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 321.

³⁸⁰ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 476.

³⁸¹ Гаспаров М.Л. От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Статьи и тексты. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband № 32, Literarische Reihe, Herausgegeben von Aage A. Hansen-Loeve. Wien, 1992. P. 13.

³⁸² Бродский И.А. Марина Цветаева: весна 1980 – осень 1990 // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. С. 46.

того, кто выбрал бы меня меж всеми существами, прошлыми, настоящими, будущими; мужчинами, женщинами; ...» (приложения 5.2, 5.3)³⁸³.

Следующий фрагмент письма содержит и звуковые находки, и особый ритм, и образы, которые вполне подходят для поэтических, а отнюдь не прозаических строчек: «Неизлечимая неуязвимость. Это она мстит, покинув Вас, в ком она обитала и кого обнимала собою, больше чем море объемлет берег...» (приложение 5.4)³⁸⁴.

По мнению М.Л. Гаспарова, акцент на звуковую сторону слова появляется у М.И. Цветаевой в поздний период ее поэтического творчества, однако, здесь мы наблюдаем похожий эффект в эпистолярной прозе: «...рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветаевской “фонологической каменоломней”»³⁸⁵.

Не менее важны для поэтических характеристик прозы повторы, использование шипящих, формирующих рефрен и ритм: «Шерсть-это ночь-пещера-звезды,-голос, его рык (шерстяной зов)-и еще простор»³⁸⁶. Или еще более наглядно: «Все вполне гладко, текуще, бегуще. Кто не хочет, тот не запинается. Ничего темного, исключая почерк. И Вы считаете, что Вас уже захлестнула лирическая волна?»³⁸⁷.

Подводя итог, можем констатировать: важнейшее изменение, которое М.И. Цветаева внесла в эпистолярный жанр, заключается, по нашему мнению, в том, что она свела на нет присутствие адресата своих писем. Масштаб ее личности и поэтическая сила таковы, что ее литературной корреспонденции не требуется ответ, а адресат не востребован. Персонаж-женщина М.И. Цветаевой как участник

³⁸³ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 467.

³⁸⁴ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 483.

³⁸⁵ Гаспаров М. Л. От поэтики быта к поэтике слова. С. 14.

³⁸⁶ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием. С. 464.

³⁸⁷ Там же, с. 475.

переписки самодостаточна, поскольку темой ее писем является труд одинокого, трагического поэта. Причем, содержание писем во «Флорентийских ночах» почерпнуто не от собеседника, а просто из окружающего мира. Этот метод М.И. Цветаева-автора определила следующим образом: «Все мое писанье – вслушиванье. <...> Верно услышать - вот моя забота. У меня нет другой»³⁸⁸.

Итак, реформа эпистолярного канона реализована в цветаевских «Флорентийских ночах», во-первых, за счет интертекстуального диалога с различными жанрами, причем, не только с жанром литературных писем; во-вторых, путем создания собственного мифа о женщине-поэте, своеобразном варианте образа девы-воительницы, которая отчуждена от мира, а ее творчество, как и ее чувства, представляется средством спасения от убожества земной жизни и трагедии одиночества; в-третьих, эпистолярная проза написана в значительной степени по правилам, которые применимы к созданию стихов: в центре – звук, акустическое сходство слов, а не семантика; взятые из литературного быта художественные письма изложены как рассказ, в котором субъект повествования, как будто мерцая, распределяется между нарратором и персонажем; преимущественно любовный по своей природе эпистолярный нарратив превращается в рассуждения о литературе, о том, как и по каким причинам создается художественное, в особенности, поэтическое произведение; диалог участников переписки построен таким образом, что женщина-отправитель доминирует в коммуникации с адресатом-мужчиной, при этом, активная позиция, которую женщина-протагонист запрашивает у получателя ее писем, не меняется в ходе повествования: мужской персонаж остается отраженным, зависимым, почти всегда молчит, а его единственное письмо, включенное в повесть, выглядит мелочным, поверхностным и напоминает речь кафкианских бюрократов, тогда как женщина-поэт создает текст с самоадресацией.

³⁸⁸ Цветаева М.А. Поэт о критике // // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 285.

Стоило бы подчеркнуть, что автоадресация сочетается с коммуникационным импульсом, направленным, в сущности, персонажу-мифу, который генерирован самой М.И. Цветаевой в процессе создания эпистолярного нарратива. Адресат, который одновременно остается результатом творчества М.И. Цветаевой, является своеобразной схемой, матрицей, обобщенным характером мускулинности, во многом изобретенным, вымышленным, не совпадающим с реальной личностью А. Г. Вишняка. Во «Флорентийских ночах» М.И. Цветаева ведет диалог с контуром личности, тонко и почти графически прорисованным, целесообразность которого состоит только в том, чтобы у поэта появился адресат. Формально нельзя написать себе, хотя именно так и происходит в случае образов М.И. Цветаевой и А.Г. Вишняка во «Флорентийских ночах». М.И. Цветаева говорит с собственным восприятием образа, изъятого ее творческой волей из бытового оборота и помещенного в чувственный мир литературного героя. Поэтому во «Флорентийских ночах» так много отсылок к восприятию зрительному, слуховому, тактильному. Парадокс состоит и в том, что между мифотворчеством и житнетворчеством в литературном смысле нельзя провести разделительную черту. В результате перед читателем – уникальный герой, отождествленный с природными субстанциями, вещным миром, артефактами, мифологическими персонажами. В этом мире находится и сама М.И. Цветаева из переписки во «Флорентийских Ночах», ее образ погружен в неоплатоническую традицию любви к своеобразному объекту размышлений, чувствований и, наконец, отторжения. А.Г. Вишняк нужен как формальный участник переписки, для создания пары, но в глубине М.И. Цветаева нуждается не в нем, а в том образе, который она воссоздает, отталкиваясь от бытовых очертаний А.Г. Вишняка.

3.3. Трансформация жизненного материала в литературный факт: случай Шкловского

В.Б. Шкловский сделал еще один важный вывод для понимания эволюции эпистолярного жанра: «Форма эпистолярного романа удобна для включения в него элементов литературной критики, будто бы простодушной»³⁸⁹. Тезис В.Б. Шкловского относительно интертекстуальных характеристик эпистолярной прозы подтверждается, прежде всего, писательским опытом, пережитым при создании и рецепции романа «ZOO, или Письма не о любви» (1923).

Напомним в связи с этим оценку Ю.Н. Тынянова. С одной стороны, «это литературные “письма” с литературными образами, идущими цепью, со многими линиями сюжета»³⁹⁰. С другой стороны, у В.Б. Шкловского в «ZOO» «материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы»³⁹¹. Один из основателей русской формальной школы создал, согласно различным определениям, не просто «вещь на границе»³⁹², но также «гибридный нарратив»³⁹³, «метароман в письмах»³⁹⁴, совместил «теорию и практику, фикциональное и нефикциональное»³⁹⁵. А вот С.Н. Зенкин так характеризует роман В.Б. Шкловского: «...небольшая книжка – уникальная, небывалая для своего времени, потому что непосредственно встроена в интимную жизнь автора»³⁹⁶. При этом, традиционно исследователи квалифицируют эпистолярное произведение В.Б. Шкловского как часть автобиографической трилогии, в которую, помимо «Писем не о любви» входят «Сентиментальное путешествие» (1923) и «Третья фабрика» (1926).

³⁸⁹ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском.. С. 29.

³⁹⁰ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1976. С. 166.

³⁹¹ Там же.

³⁹² Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня. С. 166.

³⁹³ Skibska A.M. On Viktor Shklovsky's *Penchant for Forms* // *Poznańskie Studia Slawistyczne*, № 13. Poznań. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, 2017. P. 21. Access mode: DOI: 10.14746/pss.2017.13.1. (Дата обращения: 28.01.2023).

³⁹⁴ Левченко Я.С. Это не любовь: Грамматика ощущений в одном эпистолярном метаромане // *Новое литературное обозрение*. Т. 159. № 5, 2019. С. 37.

³⁹⁵ Апахончич Д. А. Редакция романа В.Б. Шкловского «ZOO или Письма не о любви» 1964 года // *Летняя школа по русской литературе*. 2015. Т. 11. № 4. С. 318.

³⁹⁶ Зенкин С.Н. Русский формалист на rendez-vous // *Работы о теории*. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 466.

Важно также, что академическая дискуссия единодушно считает роман «ZOO» ярким примером модернистской литературы: «На «ZOO» – печать модернизма, эстетика автономии текста, радикальное обновление, эпистолярного романа, бессюжетный монтаж разнородных материалов, логика запрета и желания, эксперименты с рефлексией, парадоксом и иронией»³⁹⁷. Мы бы сказали, что «ZOO» можно назвать инвариантом модернистской эпистолярной прозы, в особенности, с учетом структуры «Писем не о любви». Роман В.Б. Шкловского на основе фактов текстологической истории, по нашему мнению, включает: лирическую экспозицию или предвосхищение предисловий, сами три предисловия к различным изданиям 1923, 1924 и 1964, поэму «Зверинец» В. Хлебникова, приведенную целиком, и 31 письмо. 6 писем от Э. Триоле, 5 из которых адресованы В.Б. Шкловскому, а одно письмо – «сестре в Москву из Берлина»³⁹⁸; 25 писем от В.Б. Шкловского, 22 из них адресованы Э. Триоле, а также вступительное письмо, адресованное «всем, всем, всем»³⁹⁹, письмо № 13, написанное в Россию, и, наконец, письмо № 30 и последнее, адресованное во ВЦИК СССР. Более того, как посчитал И.А. Калинин: «Шкловский дает нам образец нового типа интеллектуального письма и нового типа интеллектуального поведения. Письма, для которого нет принципиальных границ между жанрами, которое обретает свою объяснительную силу, свою энергию убедительности в постоянной жанровой диффузии и постоянной проблематизации того, что подвергается скрещиванию»⁴⁰⁰.

Шкловский дает нам образец нового типа интеллектуального письма и нового типа интеллектуального поведения»⁴⁰¹. Значит, эпистолярный роман В.Б.

³⁹⁷ Greber E. Love Letters Between Theory and Litterature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel «ZOO or Letters Not About Love» // Primerjalna književnost. № 29. Special Issue. Ljubljana, 2006. P. 310.

³⁹⁸ Шкловский В.Б. ZOO или Письма не о любви // Жили-были. М.: «Советский писатель», 1966. С. 179.

³⁹⁹ Там же, с. 177.

⁴⁰⁰ Калинин И.А. К 100-летию формализма: Виктор Шкловский: фигуры и жанры теоретического воображения. От составителя // Новое литературное обозрение. № 3, 2015. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/133_nlo_3_2015/article/11447/ (Дата обращения: 28.09.2021).

⁴⁰¹ Там же.

Шкловского можно квалифицировать как феномен, сочетающий литературное творчество и поведение литератора.

Мы также оцениваем роман «ZOO» как сказал бы Л.Н. Толстой, процитированный В.Б. Шкловским, как «бесконечный лабиринт сцеплений»⁴⁰², как трехмерную литературную мозаику, к которой добавлено четвертое, темпоральное измерение. Перечислим основные особенности эпистолярного романа В.Б. Шкловского, которые претендуют на статус модернистского инварианта русской эпистолярной прозы:

1) предисловие к каждому изданию поясняет трансформацию авторского отношения к его роману, менявшееся в разные исторические периоды;

2) многослойное и многосоставное название программирует возможность пародии эпистолярного жанра;

3) полностью приведенная в качестве эпиграфа поэма В. Хлебникова формирует ассоциация с вавилонским столпотворением, то есть языковым разнообразием и отчаянием по поводу невозможности понять другого;

4) дневниковые заметки о художественном сообществе превращают весь круг общения В.Б. Шкловского в адресатов эпистолярного романа;

5) основные темы романа, эмиграция и эмигранты в Берлине, нелюбовь женщины, ее запрет на письма о любви, сочетаются с литературоведческими высказываниями и литературным манифестом;

6) «Письма не о любви» включают разнообразные жанровые элементы: и метароман, и дневник, и мемуары, и собственно письма;

7) спланированная игра на границе реальности и вымысла, материальности и ее отрицаниям, сосуществуют рядом любовная переписка письма, перечеркнутое красным карандашом письмо, навдуманное обращения во ВЦИК, при этом, слово сохранено как полноценная вещь литературы;

⁴⁰² Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской литературы, 2001. С. 233; Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 60; Эрлих В. Русский формализм: история и теория. С. 241.

8) каждому письму предшествует почти кинематографический тизер, а в самих письмах содержатся микропритчи как пародия на мифологическое описание;

9) при описании событий и персонажей значение создается за счет семантического сдвига, в виде захвата ближайшего предмета, деятельность подменяет действующее лицо, состояние личности замещает саму личность;

10) в повествовании акцент смещен на вещь, которая влияет на человека, и на процесс, который кажется отделенным от субъекта действия. Возможно, здесь и проявляется пресловутая «установка на выражение», «ощутимость способов выражения» – суть основополагающие формулировки формальной теории, отчетливо противопоставившие язык художественной литературы всем прочим типам высказываний»⁴⁰³.

Несмотря на сконструированное жанровое многообразие «Письма не о любви» – это, прежде всего, эпистолярный роман. В.Б. Шкловский обновляет жанр, во-первых, размывая границы между документальной и фикциональной эпистолярностью, между литературной теорией и художественным текстом, между литературным бытом и литературой, воспроизводя как очевидную норму пародию в качестве формы существования интертекстуальности. Причем, диалог с авторами и стилями различных эпох и жанровых направлений проявляет стратегию «остранения»: В «ZOO» слышится Стерн и немецкие романтики⁴⁰⁴.

Во-вторых, В.Б. Шкловский конструирует образ рассказчика таким образом, что этот образ накладывается и на присутствие автора, и на высказывания и действия нежно влюбленного персонажа, который предстает также и как двойственный отправитель и адресат переписки, как редактор и литературный критик, как представитель аудитории, выносящий суждения о романе, как зритель, наблюдающий за сценой театрализованной переписки. Кроме того, В.Б. Шкловский буквально вмонтирован в текст, материализован в ткани «Писем не о любви»: «Обложка оформлена Элем Лисицки, имя Шкловского вписанной и

⁴⁰³ Эрлих В. Русский формализм: история и теория. С. 181.

⁴⁰⁴ Greber E. Love Letters Between Theory and Literature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel «ZOO or Letters Not About Love» // Primerjalna književnost. № 29. Special Issue. Ljubljana, 2006. P. 311.

упрятано в латинскую букву Z, как за решетку Берлинского зоосада»⁴⁰⁵. Благодаря этому приему В.Б. Шкловский как будто входит в текст своего эпистолярного романа физически.

В-третьих, В.Б. Шкловский вводит многосоставную адресацию: его письма обращены реальной Э. Триоле, литературной Але, просвещенной публике – реальные люди в реальных обстоятельствах эмиграции и жизни в Советском Союзе – вымышленной аудитории, читающей переписку, широкой общественности, а также власти в лице ее высших органов. В результате многосоставной адресации возникает эффект, который связан одновременно и с биографией В.Б. Шкловского, и с весьма своеобразной концепцией литературной репутации. Воевавший против кайзеровской Германии в Первую мировую, эсэр, противник Советской власти, бежавший от ВЧК по льду Финского залива в Берлин, столицу государства, которое еще 4-5 лет назад считалось вражеским, В.Б. Шкловский под видом любовного письма, совмещенного с литературным манифестом, демонстрирует, что кается перед новой Россией, пытается создать то ли литературное повествование, то ли документ, который позволит ему вернуться и служить власти, которую он еще пару лет назад не принимал. Как следствие, литературная репутация писателя В.Б. Шкловского ускользает от сколько-нибудь формализованных определений и наступает момент, который И.А. Калинин охарактеризовал так: «отсутствие внутренней дискурсивной дисциплины, чувствительность к конъюнктуре, этическая безответственность и идеологическая ангажированность, но и встреча письма и истории, человека и его времени»⁴⁰⁶. Формулировка И.А. Калинина о «встрече человека и его времени» подчеркивает новаторский характер эпистолярного романа В.Б. Шкловского.

В-четвертых, В.Б. Шкловский вводит новаторский прием, прибегая к микросинописам практически к каждому письму. Своеобразный анонс

⁴⁰⁵ Ibid, p. 313.

⁴⁰⁶ Калинин И. А 100-летию формализма: Виктор Шкловский: фигуры и жанры теоретического воображения. От составителя // Новое литературное обозрение. № 3, 2015. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/133_nlo_3_2015/article/11447/ (Дата обращения: 28.09.2021).

содержания следующего эпизода переписки – инструмент продвижения кинематографического продукта, когда функция рекламы и функция редактора совпадают, предшествуя художественному тексту, а не корректируя его после прочтения. Кинематографичность «Писем не о любви» дополнена перечеркиванием письма № 19, создающее эффект присутствия и отсутствия одновременно, внося элемент постмодернистской деконструкции в изначально модернистский текст. Кроме того, кинематографические тизеры и перечеркивание красным Андреевским крестом Письма № 19 укрепляет материальность письма как вещи, письма как важнейшего материального носителя, который оказывается важнее содержания, описанного в посланиях персонажей романа. Письма – это ведь не только, как говорил один из персонажей И.А. Гончарова в «Обыкновенной истории», «вещественные знаки невещественных отношений»⁴⁰⁷. Письма, собственно говоря, и «является продуктом отсутствия»⁴⁰⁸ человека. Но письма обладают также собственным значением, отличающимся от того, какой информацией снабжает получателя письма отправитель.

Нацеленность на визуальное восприятие отчасти объясняет, почему поэма «Зверинец», построенная вокруг зрительных образов, приведена в качестве эпиграфа целиком. В отражении стихов В. Хлебникова «Письма не о любви» выглядят естественным продолжением и даже новым изданием «Зверинца». Между тем В.Б. Шкловский развивает и уточняет исходную метафору заточения, изгнания и любовной зависимости. В Письме пятом он сравнивает со зверинцем, как кажется, литературный процесс, предлагая еще более сильную фигуру: Вавилонского столпотворения. В.Б. Шкловский утверждает, что «строим между миром и собою маленькие собственные мирки-зверинцы. Вавилонское столпотворение для нас понятней парламента, обиды нам есть где записывать, розы и морозы у нас ходят в паре, потому что – рифмы»⁴⁰⁹. Ведь символика зверинца между человеком и миром, а также вавилонского столпотворения, с одной стороны,

⁴⁰⁷ Гончаров И.А. Обыкновенная история. М.: Детская литература, 2004. С. 91.

⁴⁰⁸ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 135.

⁴⁰⁹ Шкловский В.Б. ZOO или Письма не о любви. С. 189.

и визуальный характер организации текста, с другой, раскрывают еще одну установку В.Б. Шкловского: авторская интенция «Писем не о любви» состоит в том, чтобы предъявить аудитории “перформанс”, сыграть для широкой публики спектакль. За коммуникационным актом в виде переписки читатель наблюдает как зритель, то есть читательский взгляд контролирует «развертывание словесного материала»⁴¹⁰. С учетом визуального принципа организации текста и наглядных символов эпистолярный роман В.Б. Шкловского может быть рассмотрен с привлечением драматической модели жанра.

Резюме

1. Переписка писателей может рассматриваться как раздел эпистолярной прозы. Трансформация письма как первичного жанра в литературный феномен происходит на основе понятия «эстетическая преднамеренность», которую можно трактовать как авторскую установку на прочтение текста в эстетическом измерении.

2. Именно потому, что письма Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой являются разновидностью любовной корреспонденции, в них заложена возможность восприятия бытового документа как факта литературы. Мы полагаем, что имитация своей психологической слабости и неуверенности в письмах к К.В. Пугачевой делает текст посланий Д.И. Хармса подлинным отрывком речи, влюбленного в том смысле, как это понимал Р. Барт.

3. Косвенным доказательством трансформации любовных писем к Клавдии Пугачевой в артефакт являются письма А.И. Введенскому, Я.С. Друскину, Л.С. Липавскому, в которых находят выражение специфические приемы его

⁴¹⁰ Эрлих В. Русский формализм: история и теория. С. 196.

поэтики, соотнесенные с разрушением нормальной коммуникации, что является визитной карточкой поэтики Хармса.

4. Главным приемом, создающим эффект преднамеренного коммуникативного хаоса, у Хармса становится повтор, провоцирующий нарушение синтагматики событий. В конечном счете повтор, понимаемый как художественное средство, превращает письмо в безликую болванку, которой невозможно пользоваться в эпистолярном диалоге.

5. «Флорентийские ночи» М.И. Цветаевой – пример модернистской эпистолярной прозы, в котором факт быта демонстративно превращен в факт литературы.

6. Миф становится несущей конструкцией «Флорентийских ночей», он задает основные смысловые координаты произведения и распределяет роли адресата и адресанта в соответствии с мифологическим сценарием. Таким образом, жизненный материал здесь претерпевает радикальную трансформацию: концептуализируясь в терминах мифа, он отрывается от своей «реальной подосновы».

7. Эпистолярная коммуникация базируется на антитезе «женщина-протагонист vs адресат-мужчина», при этом мужской образ остается в тени: он является всего лишь формальным источником вдохновения, в то время как женщина-протагонист пишет письма, адресованные самой себе. Такой мифологический сценарий, таким образом, создает крайнюю остроту и особенную напряженность в повествовании.

8. Предельный эмоциональный накал «Флорентийских ночей», в целом характерный для жанра любовного письма, приводит к тому, что в текст включаются техники и средства поэтической речи, например, прием звукосемантического отождествления, характерного для поэтики поздней Цветаевой.

9. Если Цветаева во «Флорентийских ночах» переводит бытовую модель поведения в литературно-мифологическую сферу, то В. Шкловский смешивает, не разграничивает литературную и бытовую модели поведения в своем романе

«ZOO». Иными словами, инновационность эпистолярной стратегии В. Шкловского состоит в том, что он в «Письмах не о любви» намеренно разрушает границы между литературой и жизнью

10. С одной стороны, в романе очевидна яркая биографическая подоплека текста, а с другой стороны, – слово сохранено как полноценная вещь литературы.

11. Нарративная перспектива текста Шкловского также сохраняет в себе эту поливалентность. Так, Шкловский конструирует образ рассказчика таким образом, что этот образ накладывается на образы автора и влюбленного персонажа, который, в свою очередь, предстает также и как двойственный отправитель и адресат переписки, как редактор и литературный критик, как представитель аудитории, выносящий суждения о романе, как зритель, наблюдающий за сценой театрализованной переписки.

ГЛАВА 4. МОДЕРНИСТСКАЯ МАЛАЯ ПРОЗА: ФОРМА И НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА

Генетическая связь художественного эпистолярного жанра с романом Нового времени приводит к тому, что письмо может интерпретироваться автором не только как способ характеристики героя и средство выражения аффективно-эмоциональной составляющей, но и как объект художественных экспериментов. Отсюда и предметы исследования главы: эпистолярная новелла М.А. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер», являющая собой яркий пример жанрово-стилистических экспериментов, и новелла Набокова «Как-то раз в Алеппо», в которой писатель радикально трансформировал технику эпистолярного повествования.

4.1. Стилизация как формообразующий принцип новеллы М. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон...»

Интертекстуальность, стилизация и «слоистость» значения. Эпистолярная новелла М.А. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер»(1907) – торжество идеи интертекстуальности, а, в сущности, «констатация того факта, что любой текст пребывает в окружении множества предшествующих ему произведений и что, стало быть, избавиться от литературы невозможно»⁴¹¹, или, как это сформулировал М. Кундера в «Искусстве романа», «произведение каждого романиста неявно предполагает взгляд на историю романа

⁴¹¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 6.

и на то, что такое роман»⁴¹². Для искушенного читателя не составит труда обнаружить следы разнообразных литературных источников, с которыми ведет диалог М.А. Кузмин, увидеть «множественность Текста, <...> многолинейность означающих, из которых он соткан; этимологически “текст” и значит “ткань”»⁴¹³. Между тем отнюдь «не множество истин / l'effeuillement des vérités»⁴¹⁴, которые восходят к различным жанрам и периодам в развитии русской и европейской прозы Нового времени, заинтересуют исследователя в новелле М.А. Кузмина, а феномен «слоистости означивания / le feuilleté de la signifiance»⁴¹⁵, если вновь воспользоваться терминологией Р. Барта. Иными словами, академический интерес здесь фокусируется на том, как именно многообразные прозаические «слои» производят смысловой эффект в эпистолярной новелле М.А. Кузмина.

Тогда в целях уточнения особенностей трансформации эпистолярного канона в русской модернистской прозе начала XX века потребуется определить, во-первых, «слои» жанров и традиций, содержащиеся в тексте М.А. Кузмина; во-вторых, как и с какой целью М.А. Кузмин пользуется жанрами и традициями, и как именно внутри новеллы эти жанры и традиции взаимодействуют; в-третьих, выяснить, какой эффект возникает от соединения этих жанров и традиций с эпистолярной формой, в целом, маргинальной для символистской поэтики.

Короткое эпистолярное произведение М.А. Кузмина кажется при первом прочтении прозрачной стилизацией. Под стилизацией мы будем понимать художественную стратегию, имитирующую особенности чужого текста, группы текстов, стиля, жанра, стратегию, в которой различаются содержание и форма выражения. Так, согласно В.Б. Семенову, в стилизации «при полной самостоятельности и самоценности “плана содержания”, “план выражения” представляет собой систему последовательных аллюзий на стиль чужого текста

⁴¹² Kundera M. L'art du roman. Paris: Gallimard, 1986. P. 7.

⁴¹³ Барт Р. От произведения к тексту. Пер. С. Н. Зенкин // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989 С. 417.

⁴¹⁴ Barthes R. Le plaisir du texte. Paris: Éditions du Seuil. P. 23.

⁴¹⁵ Там же.

или группы текстов»⁴¹⁶. По мнению М.В. Козьменко и Д.М. Магомедовой, стилизация – это всегда репродуктивная стратегия, «намеренная и явная имитация того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей»⁴¹⁷.

К стилизации как имитационной стратегии прибегают отнюдь не от того, что испытывают нехватку оригинальных художественных приемов или для того, чтобы с помощью другого текста получить дополнительные подтверждения собственной литературной идентичности. Автору важно высказаться по поводу текстов, подвергаемых стилизации, поскольку его отношение к канону и традиционным жанрам, к текстам, которые до него создали другие, добавляет нечто новое в заочную полемику о природе литературы в целом, о «литературности», как писал Р.О. Якобсон⁴¹⁸.

Стилизация, таким образом, является знаком, который указывает на рассуждения о литературе, которые во многом направлены на реформу ее современного состояния. По сути, стилизация воплощает вечное авторское намерение оспорить тождественность литературному настоящему с тем, чтобы зафиксировать собственную уникальность и отличие от других.

Очевидно также, что стилизация соприкасается со стратегией металитературности, демонстрируя, как именно создается художественное произведение, какие события повлияли на работу авторской фантазии, на процедуру отражения реальности. Вместе с тем, существенным параметром стилизации, как, впрочем, и литературы как таковой, является ее тотальное безразличие по отношению к оценке правдоподобия событий, о которых повествует текст. Как заметил Н. Фрай, «литература, как и математика, вбивает клин в противопоставление бытия и небытия. <...> О Гамлете или Фальстафе

⁴¹⁶ Семенов В.Б. Стилизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК Интелвак, 2001. Стб. 1029.

⁴¹⁷ Козьменко М.В., Магомедова Д.М. Стилизация // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 243.

⁴¹⁸ Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. С. 11.

невозможно утверждать, что они существуют или не существуют»⁴¹⁹. Стилизация всегда имеет дело с вымыслом в той оптике, в какой, согласно Ж. Деррида, «пространство литературы – это не только институционализированное пространство фикции, но и фиктивный институт, который позволяет говорить всё в принципе»⁴²⁰. Аргумент Ж. Деррида о многообразии форм литературного выражения («говорить все в принципе»), обусловленном критерием фикциональности, предполагает стремление к преодолению устоявшихся границ, в частности, границ жанра, а также более или менее явное пренебрежению нормами и запретами, которыми живет и подпитывается жанровый канон. По мнению Ж. Деррида, «говорить всё – это также освобождаться от запретов. Освобождаться – во всякой области, где закон может установить закон. Закон литературы по сути своей стремится к неповиновению или упразднению закона»⁴²¹. Иными словами, литература – институт вымысла, непрерывно отрицающий сам себя, освобождающийся от собственных правил (в оригинале интервью употреблен французский глагол *s'affranchir*, то есть освободиться, вырваться на свободу). В связи с такой установкой на утверждение канона путем освобождения от канона стилизация выглядит наилучшей стратегией. Собственно, по той же причине подходящей «емкостью» для стилизованного текста является в высшей степени трансгрессивный эпистолярный жанр, который позволяет совмещать повествование от первого лица и рассказ о внутреннем мире героя, размышления о том, как создается литературное произведение, материализацию процесса письма в виде образа бумажной корреспонденции, а также имитационную стратегию как доказательство того, что текст, воспроизведенный в рамках жанровой стилизации, требует обновления. А, значит, стилизация как художественный прием обычно предполагает критерий новаторства, а не архаики.

Стилизация в концепциях Кузмина, Эйхенбаума, Гумилева, Брюсова, Маркова. В своем манифесте «О прекрасной ясности» М.А. Кузмин дал

⁴¹⁹ Frye N. *Anatomy of criticism: Four essays*. New-York: Atheneum, 1967. P. 351.

⁴²⁰ Derrida J. «This Strange Institution Called Literature». *An Interview with Jacques Derrida* // Derrida J. *Acts of Literature* / Ed. by D. Attridge. London, New York: Routledge, 1992. P. 36.

⁴²¹ Там же.

собственное определение стилизации, выделив наиболее удачные примеры в рамках этого явления: «...Contes drôlatiques» Бальзака, «Trois contes» Флобера (но не «Саламбо», не «Св. Антония»), «Le bon plaisir» Анри де Ренье, «Песнь торжествующей любви» Тургенева, легенды Лескова, «Огненного ангела» В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не «Лимонарь» Ремизова»⁴²². Манифест о «кларизме» объясняет, что именно ценит М.А. Кузмин в стилизации и почему эта стратегия кажется ему весьма креативной и актуальной. Интересно, что в качестве подтверждения своей идеи об актуальности и реформирующей силе стилизации М.А. Кузмин приводит демонологический роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел».

Следование М.А. Кузмина стилизационными стратегиями дало возможность Б.М. Эйхенбауму точно охарактеризовать связь автора манифеста «О прекрасной ясности» с разнообразными литературными традициями и стилями: «Традиции Кузмина – своеобразны и глубоко органичны. С одной стороны – латинский запад, главным образом Франция. Из современников – Анри де Ренье и Анатолий Франс; из прошлого – авантюрный роман XVII-XVIII веков: Сорель, Лесаж, Прево»⁴²³. Анализ Б.М. Эйхенбаума важен еще и потому, что впервые в связи со стилизацией зафиксирован разворот к жанру приключений: «Проповедник “кларизма”, Кузмин выступил как мастер стилизации в своих авантюрных романах: “Приключения Эме Лебефа”, “Путешествие сэра Джона Фирфакса”, “Подвиги великого Александра”. Никакой психологии, никакого быта, никаких тенденций, никакой современности. Скользящий по жизни, быстро разворачивающийся роман приключений с его традиционными мотивами – кораблекрушением, невольничеством, переодеванием и пр.»⁴²⁴. Б.М. Эйхенбаум подчеркивает, что стилизация в качестве глобальной нарративной стратегии потребовалась не для подражания, а для обновления.

⁴²² Кузмин М.А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. № 4. СПб.: Якорь, 1910. С. 9.

⁴²³ Эйхенбаум Б.М. О прозе М. Кузмина // О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 348.

⁴²⁴ Там же, с. 349.

Вместе с тем концепция подражания как обновления, по справедливому суждению Б.П. Иванюка, может иметь место и в литературе⁴²⁵.

Н.С. Гумилев, в свою очередь, давая характеристику явлению стилизации в произведениях М.А. Кузмина, отмечал, «несложность и беспритязательность фабулы»⁴²⁶, полагал, что происхождение прозы М.А. Кузмина надо вести «прямо от прозы Пушкина»⁴²⁷. Н.С. Гумилев увидел связь прозы М.А. Кузмина с «Повестями Белкина», к которым «критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам»⁴²⁸. Хотя именно анекдотическая простота и ясность кажутся Н.С. Гумилеву важными для стиля писателя начала XX века.

Пожалуй, Н.С. Гумилев первым увидел не только пушкинскую традицию в прозе М.А. Кузмина, но отметил также и особый интерес к мелким, незаметным, ускользающим деталям, которые создают уникальность повествования: «Что может быть неинтереснее внешних событий чужой вам жизни? Что нам за дело, <...> что Клара Вальмон находит очаровательной приятной манеру Жана Мобер тереться бровями о ее щеки? М. Кузмин сам сознает это, и приключения Эме Лебефа мудро заканчиваются на полуфразе»⁴²⁹. Замечания В.Я. Брюсова по поводу рассказов М.А. Кузмина во многом перекликаются с комментариями Н.С. Гумилева. На первом месте – фабульно-сюжетная простота, возможность наблюдать за действием и персонажами, как будто читатель следит за событиями на театральной сцене.

Один из самых тонких знатоков кузминской прозы В. Марков в начале 60-х годов XX века высказывается еще яснее, утверждая, что стилизация отражает процесс художественной эволюции, в которую был вовлечен М.А. Кузмин как представитель русского модернизма. В частности, В. Марков писал, что «никакой

⁴²⁵ Иванюк Б.П. Сатирические и пародийные стихотворные жанры // *Филологос*. 2009. № 5 (12). С. 126–136; Иванюк Б.П. Подражание стихотворное: словарный формат // *Филологос*. 2021. № 1 (48). С. 33–41.

⁴²⁶ Гумилев Н.С. М. Кузмин. Первая книга рассказов. К-во Скорпион. Москва 1910 // Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М.: Воскресенье, 2006. С. 45.

⁴²⁷ Там же.

⁴²⁸ Там же.

⁴²⁹ Там же, с. 45–46.

Кузмин не “стилизатор”, <...> он шел прямо путем своего века, как художнику и полагается...»⁴³⁰. Отмечая антипсихологизм М.А. Кузмина, В. Марков обращает еще раз, вслед за Н.С. Гумилевым, внимание на пушкинскую традицию произведений М.А. Кузмина. Особенности прозы М.А. Кузмина, на которые обратили внимание В.Марков и О.И. Осипова⁴³¹, в частности, ироничность, нарочитая незавершенность, подчеркнутая «литературность» и связь с пушкинской традицией рождают предположение о том, что у М.А. Кузмина стилизация нередко воплощается в форме пародии.

Пародия как разновидность стилизации. Тынянов. Фрейденоберг.

Пародия является одной из разновидностей стилизации, которая также воспроизводит чужое слово, чужой текст, «причем авторское и чужое устремления, при всех возможных разновидностях пародийного слова, неизменно остаются разнонаправленными»⁴³². Пародия предполагает параллельное и одновременное существование двух или более текстов, двух или более жанров, двух или более систем художественного отражения различных картин мира, разнесенных во времени. Причем, механизм сосуществования собственного нарратива и нарратива другого может быть уподоблен системе зеркал, расположенных под различными углами, и в которых по-разному отражается идея письма и литературы, обновляющаяся в непрерывной динамике. Каждое новое отражение не отменяет старое, а, переформатируя картину мира, добавляет новый свет, новый оттенок, позволяя старому и новому двигаться вместе в рамках жанра, подвергая переоценке канон, жанровое ядро, меняя жанровую периферию, добавляя одни элементы и исключая другие. Особенность пародии – пересмотр и переоценка существующих

⁴³⁰ Марков В. О свободе в поэзии // Воздушные пути. Альманах-II. Нью-Йорк: редактор-издатель Р.Н. Гринберг, 1961. С. 235.

⁴³¹ Осипова О.И. Иронический модус мифа в романе М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 12. Симферополь, Крымский архив. 2014. С. 164–171. Осипова О.И., Сысоева О.А. Традиции «Александрии» в прозе XX века: от стилизации к пародии // Научный диалог. 2019. № 9. С. 206–218.

⁴³² Степанов А.Г. Пародия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 159.

стилей, жанров. Пародия металитературна, поскольку раскрывает «отношение к чужому стилю и к чужому слову (романы М. Сервантеса, Ф. Рабле, Л. Стерна)»⁴³³.

По мысли Ю.Н. Тынянова, «стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый»⁴³⁴. Иными словами, в концепции Ю.Н. Тынянова выделяется, во-первых, критерий расхождения содержательного и выразительного планов, «невязка или смещение их». Во-вторых, Ю.Н. Тынянов указывает на тонкую грань, отделяющую стилизацию как целое от пародии как части: «...легко и незаметно стилизация переходит в пародию...»⁴³⁵.

Природа пародии двойственная. Согласно Ю.Н. Тынянову, «пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность»⁴³⁶. Двойственный смысл пародии подтверждают также выводы О.М. Фрейденберг: «пародия есть архаическая религиозная концепция “второго аспекта” и “двойника”, с полным единством формы и содержания»⁴³⁷. О.М. Фрейденберг доказывает, что идея удвоения, лежащее в основании пародии, приводит к появлению комического эффекта.

В выводах О.М. Фрейденберг относительно генезиса пародии и комического эффекта выделим тезис об утверждении, укреплении и усилении нарратива, который подвергается пародированию. Более того, согласно той же логике, новый текст, созданный в форме пародии с комическим эффектом, защищает исходный текст, в котором преобладает трагическое. Иначе говоря, любой гипертекст лишь

⁴³³ Степанов А.Г. Пародия. С. 159.

⁴³⁴ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). С. 416.

⁴³⁵ Там же, с. 432.

⁴³⁶ Там же, с. 433.

⁴³⁷ Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, ЭССР: Издательство Тартуского государственного университета, 1973. С. 497. <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Proisxozhdenieparodii> (Дата обращения: 12.01.2023).

подтверждает величие гипотекста (У Ж. Женетта ⁴³⁸ и Н. Пьеге-Гро ⁴³⁹ используются термины гипотекст, более ранний текст, который служит источником последующего, то есть гипертекста. Например, «Одиссея» Гомера рассматривается как гипотекст для «Улисса» Дж. Джойса, чье произведение выступает в функции гипертекста).

Для точного понимания взаимозависимости между текстом предыдущим, пародируемым и текстом новым, который создается при помощи пародии, пространная цитата О.М. Фрейденберг кажется уместной: «Перестановка ролей – это одна из религиозных топик древнего человека, соответствующая комической линии: возьмите свадьбу с ее подменой жениха и невесты, вспомните подставных лиц и всю вереницу этих “псевдов”, заслоняющих собою настоящих героев. <...> Пародия связана с праздником, как свадебная метаморфоза с венчанием, и религиозным своим содержанием, религиозной идеей благодетельности» ⁴⁴⁰. Таким образом, произведение, созданное с применением нарративной стратегии стилизации, имитирует содержание и форму другого текста, тогда как нарративная стратегия пародирования, сохраняя прежнюю форму в новом тексте, создает новое содержание с комическим эффектом. Однако этот комический эффект призван утвердить и дать высокую оценку тексту, который подвергается пародированию.

Если принять допущение о том, что эпистолярная новелла «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» создает новое содержание с комическим эффектом в результате использования стратегии пародирования, то необходимо установить, какие жанровые традиции и течения перерабатывает М.А. Кузмин, над чем смеете читатель, если новелла вообще вызывает у него смех. Но в начале – о самой новелле и о степени изученности кузминской прозы.

Основные характеристики эпистолярной новеллы М.А. Кузмина.
Новелла М.А. Кузмина включает: шесть писем простодушной девушки,

⁴³⁸ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.

⁴³⁹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

⁴⁴⁰ Фрейденберг О.М. Происхождение пародии. С. 495.

отправленные из небольшого французского города Ляшэз Дье (La Chaise-Dieu) в провинции Овернь (l'Auvergne) и датированные 20-ми годами XVIII века (последние годы Регентства Филиппа Орлеанского, либо начало правления Людовика XV). Отправительницу зовут Клара Вальмон – в ее имени и фамилии легко угадывается намек и на «Клариссу» (1748) С. Ричардсона, и на главного мужского персонажа из «Опасных связей» (1782) П.А.Ф. Шодерло де Лакло, виконта де Вальмона. Адресат – тетка Клары Вальмон, которая, возможно, живет в Верхнем Пфальце, в Священной Римской империи, поскольку в третьем письме упоминаются события юности Розалии Тютель Майер, которую она провела в Регенсбурге, и нет никаких указаний на то, что этот имперский город она покинула. При этом, полноценным жанровым Briefwechsel считать новеллу невозможно, потому что ответы Розалии Тютель Майер на корреспонденцию Клары Вальмон не приведены. Тем не менее в каждом из шести писем содержатся реквизиты, обращение, формулы приветствия и прощания, указания на даты. Эпистолярный канон воспроизводится также и за счет очевидного присутствия издателя и / или редактора переписки, к которому письма должны были каким-то образом попасть после окончания описанных событий. Во-первых, новелла озаглавлена не «Письма Клары Вальмон», а «Из писем Клары Вальмон», что подтверждает факт сокращения корреспонденции, пусть эта редакторская правка и является очевидной условностью. Во-вторых, в новеллу включены только письма отправителя, ответы адресата, как мы и сказали, изъяты, но, судя по реакции отправителя, ответная корреспонденция все же направлялась в Ляшэз Дье и была доставлена Кларе Вальмон. В-третьих, пятое письмо содержит две строчки многоточий, которые подтверждают редактирование оригинала, а, по сути, выражают с помощью синтаксической лакуны авторскую точку зрения.

Фабульная основа новеллы М.А. Кузмина довольно стандартная для эпистолярного жанра: отношения двух влюбленных. Вместе с тем, переписки между любовниками нет; Клара Вальмон пишет тетке как наперснице или подруге, обсуждая с ней разные бытовые мелочи и нюансы эмоциональной жизни. Перед читателем возникают не вариации на тему переписки Сен-Пре и Юлии, а

эпистолярный нарратив, напоминающий письма от Сесиль де Воланж к маркизе де Мертей или к Софи Карне, то есть тот вариант литературных писем, моду на который сформировал и переформатировал еще пушкинский «Роман в письмах». В традициях русской прозы, это – нарратив, граничащий с пародией, нарратив стилизованный и весьма критический.

В своих письмах – в полном соответствии с жанровыми ожиданиями – Клара Вальмон рассказывает о том, что полюбила «очень веселого молодого человека»⁴⁴¹ Жака Мобера, которого нанял ее отец. Затем, после череды нежных и романтических признаний выясняется, что Клара Вальмон забеременела от Жака Мобера, и отец ее будущего ребенка исчез. Какое-то время Клара Вальмон скрывала от родителей беременность (платье XVIII века, вероятно, способствовало сохранению тайны), но, когда заметили ее талию, девушка столкнулась с «горем матушки и гневом папаши» (С. 362). Клара Вальмон рождает мальчика, но ребенок оказался необычным: «весь в шерсти, без глаз и с ясными рожками на голове» (С. 362). В последнем, шестом письме Клара Вальмон описывает, как на площади у аббатства (скандал с рождением ребенка в шерсти и с рожками на голове усугубляется еще и тем, что центром богобоязненного Ляшез Дье являлась влиятельная бенедектинская обитель, основанная в 1043 году, с копировальной мастерской для литургических книг и больницей) сжигают всю обувь, сапоги, туфли, ботфорты, которых касалась рука Жака Мобера. Жители Ляшез Дье принялись «искоренять у себя остатки следов злого духа. <...> Лишь старый часовщик Лимозиус отказался дать свои сапоги, говоря, что ему важнее прочные сапоги, чем глупое суеверие. Но, конечно, он был еврей и безбожник, не заботящийся о спасении бессмертной души» (С. 363).

⁴⁴¹ Кузмин М.А. Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер // Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: «Художественная литература», 1990. С. 361. В дальнейшем ссылки на цитаты из «Писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» М.А. Кузмина даются в тексте параграфа 4.1 в круглых скобках с указанием страницы.

Эпистолярная хронология в новелле. Датировка писем выявляет следующую хронологию:

27 июля 172... года – первое, которое содержит упоминание о Жаке Мобере;

15 сентября – второе, которое представляет более подробную характеристику молодого человека, в частности, читатель узнает, что «он не ходит в церковь и не любит благочестивых разговоров, <...> юноша в общем очень скромный: не гуляка, не игрок, не пьяница» (С. 361);

2 октября – третье письмо, где Клара Вальмон делится своими впечатлениями от близкого общения с Жаком Мобером и описывает своеобразный тактильный контакт с ним: «Я особенно люблю его глаза, которые так огромны во время поцелуев, и потом у него есть манера тереться бровями о мои щеки, что очаровательно приятно» (С. 362); тут же, в третьем письме выясняется, что «Жак совсем не здешний и в Лашез-Дье никто его не знает» (С. 362).

Мы полагаем, что упоминание о тактильном общении с Жаком Робером в третьем письме от 2 октября, вероятно, указывает на возможный сексуальный контакт, либо на то, что он уже состоялся между Кларой Вальмон и Жаком Мобером;

6 декабря – в четвертом письме Клара Вальмон неожиданно сообщает о своей беременности и о том, как этим фактом были шокированы ее родители. Кроме того, становится ясно, что Жак Мобер покинул Лашез Дье, и о нем ничего больше не известно;

2 июня следующего года – пятое письмо Клары Вальмон содержит точную дату, когда она родила – это произошло 22 мая, и здесь – событийный пуант: Клара Вальмон написала своей тетке, что у нее родился младенец с шерстью и рожками, а затем описывает обряд крещения, в ходе которого младенец трансформировался в черную редьку; в этом же, пятом письме от 2 июня – описание обряда очищения «от злого семени» (С. 363).

15 июня следующего года – шестое, последнее из опубликованных писем, в котором Клар Вальмон рассказывает, как жители Лашез Дье, за исключением

часовщика Лимозиуса, искореняют «остатки следов злого духа» (С. 363), сжигая все, чего касалась рука Жака Мобера.

На основе подробной хронологии мы можем сделать следующие выводы. Во-первых, все описанные Кларой Вальмон события распределены между 27 июля одного года и 15 июня следующего года, то есть сюжет переписки вместился в 323 дня.

Во-вторых, если Клара Вальмон родила inferнального младенца 22 мая, то зачатие от Жака Мобера, которого считают демоном, произошло, скорее всего, в первой половине-середине августа предыдущего года, тогда как первое сообщение о беременности Клара Вальмон помещает в четвертое письмо от 6 декабря, и мы понимаем, что в этот момент она уже не в состоянии скрывать от родителей свое положение.

В-третьих, до четвертого письма от 6 декабря Клара Вальмон о беременности прямо не упоминает, если не принять допущение о том, что описанный ей в третьем письме от 2 октября тактильный контакт с Жаком Мобером является хрупким, граничащим со спекуляцией подтверждением состоявшейся интимной связи. Вместе с тем, в этом же третьем по счету письме от 2 октября Клара Вальмон пишет, что «не устояла против очарования любви» (С. 362) – косвенное свидетельство того, что Клара Вальмон в начале октября предполагает, что беременна.

В-пятых, Клара Вальмон должна была забеременеть спустя, как минимум, через две недели после первого письма от 27 июля, примерно к середине августа. Наш подсчет совпадает с хронологией J.A. Barnstead, который удивительно точно определяет начало беременности Клары Вальмон: на следующий день после праздника Успения, который католики отмечают по григорианскому календарю 15 августа. По мнению J.A. Barnstead, дата 16 августа имела для М.А. Кузмина некие мистические ассоциации, поскольку этот же день приобретает дополнительную смысловую нагрузку в романе 1915 года «Плавающие-путешествующие»⁴⁴².

⁴⁴² Barnstead J. A. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin Edited by John E. Malmstad. Wien: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband № 24, 1989. P. 10–11.

Иными словами, как мы понимаем рассуждения J.A. Barnstead, указание на дату начала беременности Клары Вальмон мотивировано исключительно литературными причинами, естественные причины уходят на второй план.

Смысловые центры новеллы

Тем не менее мы полагаем, что для интерпретации эпистолярной новеллы М.А. Кузмина сокрытие самого факта беременности имеет большее значение, чем точная дата зачатия. Мы также думаем, что основным событием в новелле является не момент беременности, а рождение у Клары Вальмон inferнального существа. Но главное и исключительное внимание привлекает трансформация младенца в черную редьку во время крещения – уникальная метаморфоза, которая помогает определить значимые интертекстуальные «слои» в ткани новеллы.

Описание ритуала крещения и последовавший затем акт то ли экзорцизма, то ли освобождения от дьявольского семени весьма любопытны. Отметим, прежде всего, что две строчки многоточия в предпоследнем, пятом письме, где описан процесс очищения, вполне могут означать, что автор не захотел давать детали процедуры изгнания дьявола то ли потому, что не счел это важным, то ли потому, что таким образом демонстрировал свое ироничное отношение. Мы предполагаем, что многоточие замещает смех, который охватил условного издателя или редактора, когда он читал это место из писем Клары Вальмон.

Кроме этого, обряды крещения и экзорцизма по природе своей театральны. Своей неповторимой драматургией крещение младенца Клары Вальмон создает комический эффект, хотя литературный мотив превращения встречается часто. Однако трансформация ребенка в съедобный корень растения семейства капустных расположена явно на обочине классических сюжетов. Младенец как большая черная редька – откровенная насмешка над примером эталонной овидической трансформацией Нарцисса в цветок. Более того, такой непредсказуемый сюжетный трюк выглядит комбинацией имитационного крещения и пародии на него; функция этого сюжетного поворота – вызвать сомнения в том, что написала Клара Вальмон. Визуальный образ, который предложил М.А. Кузмин, кажется абсолютной

симуляцией, неким подобием миракля как жанровой разновидности. Напомним, что «миракль (фр. *miracle* от лат. *miraculum* – чудо) – жанр западноевропейской средневековой религиозной драматургии, возникший во Франции в XIII веке. Миракль имел стихотворную форму. В отличие от мистерии, инсценировавшей Библию, в миракле сюжет, часто основывавшийся на житиях и примерах, строился на чудесном вмешательстве какого-либо святого в земные дела, способствующем благополучному разрешению конфликта. Миракль носили назидательный характер (святой часто помогал исправиться заблудшему герою)»⁴⁴³. Вполне вероятно, что у М.А. Кузмина обряд крещения, когда ребенок сатаны превращается в черную редьку за своей назидательностью скрывает обман, пародийную имитацию как назидания, так и избавления от якобы демонической сущности. В любом случае трансформация младенца в редьку, а также ироническое восприятие этого превращения помогает определить «слои» жанров, традиций и литературных школ в эпистолярной новелле.

Итак, какие литературные жанры и традиции присутствуют в эпистолярном тексте М.А. Кузмина?

«Слои» жанров и традиций в эпистолярной новелле М.А. Кузмина

Первое. Демонологический нарратив

Напомним, что эпистолярная новелла М.А. Кузмина. «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» победила в номинации «рассказ» на конкурсе, который журнал «Золотое руно» объявил в 1906 году под общей темой «Дьявол». Вместе с М.А. Кузминым первое место разделил святочный рассказ А.М. Ремизова «Чертик»⁴⁴⁴. В том же 1907 году, что и новелла М.А. Кузмина, опубликован роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел», также затрагивающий важную для символизма тему демонологии, доведенную, если говорить о русской

⁴⁴³ Абрамова М.А. Миракль // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК Интелвак, 2001. Стб. 550.

⁴⁴⁴ Ремизов А.М. Чертик // Собрание сочинений. Т. 11. СПб.: ООО Издательство «Росток», 2015. С. 87–116.

литературе первой половины XX века, до совершенства М.А. Булгаковым. Как заметили авторы путеводителя по роману «Мастер и Маргарита», «интерес к “дьявольской” теме наряду с оккультными науками, потусторонностью, демонологией в русской культуре был присущ прежде всего символизму. <...> В 1913 году был издан сборник “Сатанизм”. В этот ряд добавляется вышедшая в свет в 1904 году книга М.А. Орлова “История сношений человека с дьяволом”, ставшая, как следует из материалов к роману, одним из его источников. Эта тема развивалась и в произведениях массовой литературы, например в известных Булгакову “сатанинских” романах Елизаветы Шабельской и Веры Крыжановской-Рочестер (М.Н. Золотоносов)»⁴⁴⁵. В фундаментальном исследовании С.Л. Слободнюка содержится всесторонняя оценка корреляций между интересом символистов к демонологическим сюжетами, с одной стороны, и, с другой, гностицизмом, древним учением, появившимся как антитеза раннего христианства. Так, С.Л. Слободнюк пишет: «Именно русские модернисты создали целое литературное направление, напрямую связанное с такими идеями гностических доктрин, как: христианский Бог – олицетворение Мирового Зла, христианский дьявол – олицетворение истинной мудрости Божества и пр. Речь идет о произведениях, до сей поры традиционно относимых к так называемой “сатанинской” литературе»⁴⁴⁶. Вместе с тем, отмечается и существенное различие между демонологической линией литературного модернизма и исторически зафиксированной христианской традицией: "...дьявол русского модернизма обладает целым рядом атрибутов, наличие которых делает невозможным отождествление этой фигуры с “дьяволом”, рожденным в рамках христианской традиции. Хотя имя, общее с ним, он и сохранил”⁴⁴⁷. Как мы понимаем выводы, содержащиеся в монографии С.Л. Слободнюка, увлечение демонологией для символистов имело не только и не столько философский оттенок, но было преимущественно литературным, поэтому

⁴⁴⁵ Белобровцева И.З., Кульяс С.К. Путеводитель по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Издательство Московского университета, 2012. С. 61.

⁴⁴⁶ Слободнюк С.Л. «Дьяволы» «серебряного» века. Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998. С. 9.

⁴⁴⁷ Там же, с. 12–13.

обретало, в частности, форму стилизации в рамках создания собственного мифа, тем самым реализовало критерий неомифологизма как одного из общих принципов прозы XX века⁴⁴⁸.

Таким образом, брюсовский «Огненный ангел» и являлся такой демонологической стилизацией, воспроизводящей миф о Фаусте, Мефистофеле и оккультисте Агриппе Неттесгеймским. Заметим, что В. Марков считал В.Я. Брюсова «большим стилизатором, чем Кузмин»⁴⁴⁹. О.И. Осипова оспаривает эту точку зрения, демонстрируя на материале прозы М. Кузмина огромную роль мифологической стилизации в художественном мире автора⁴⁵⁰.

Однако вопрос о присутствии художественной стратегии стилизации на материале бог – дьявол применительно к новелле «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» отнюдь не праздный. Ведь в своем эпистолярном произведении М.А. Кузмин довольно точно воспроизводит демонологический нарратив о совокуплении демона в мужском облики, которого в европейской традиции называли инкубом, с обычной девушкой. История, описанная Klarой Вальмон о ее связи с Жаком Мобером, рождением ребенка от дьявола и его последующим превращением в большую редьку, недвусмысленно отсылает к Главе VII Второй книги знаменитого трактата «О демономании колдунов» (1580) французского философа Жана Бодена. Трактат Ж. Бодена использовали и А.В. Амфитеатров при создании исторического труда «Дьявол в быту, легенде и литературе Средних веков» (1911), и уже упоминавшийся М.А. Орлов, который написал в 1904 году «Историю сношений человека с дьяволом», оказавшую серьезное влияние на символистов. Так, согласно Ж. Бодену, «такое совокупление (между девушкой и дьяволом – ГК) возможно, как возможно и зачатие, <...> происходящий от такого союза обладает другой природой, нежели

⁴⁴⁸ Руднев В.П. Принципы прозы XX века. С. 241.

⁴⁴⁹ Марков В. Беседа о прозе М.А. Кузмина // Кузмин М.А. Проза в 12 т. / ред. В. Марков и др. Т. 1 // Berkeley. CA. USA: Berkeley Slavic Specialties, 1984. С. XV.

⁴⁵⁰ Осипова О.И. Миф и биография в романе М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 6. Ч. 1. С. 155–158. Осипова О.И. Мифопоэтика романа М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2013. №4 (79). С. 127–130.

тот, кто был зачат естественным образом. <...> ... демоны или суккубы принимают мужское семя и используют его при совокуплениях с женщинами уже как инкубы, что, как говорил Фома Аквинский, кажется невероятным»⁴⁵¹.

Заметим тем не менее, что, несмотря на кажущуюся аутентичность демонологического нарратива в эпистолярной новелле, исследователи не нашли оснований, чтобы подозревать М.А. Кузмина, в отличие от других авторов русского модернизма, в присутствии особого интереса к темам демонологии. По крайней мере, самые влиятельные его биографы, Н.А. Богомолов и Дж. Малмстад, не увидели этому подтверждений: «Сколько мы можем судить по опубликованным и не опубликованным при жизни текстам Кузмина, он довольно скептически относился ко всякого рода теософическим, оккультистским, масонским и тому подобным концепциям»⁴⁵².

Второе. Либертинская трансгрессия

Влюбленность Клары Вальмон в Жака Мобера нарушает правила и нормы, которые приняты в городе, где она живет, социально одобряемые стандарты эпохи, в которую Клару Вальмон помещает М.А. Кузмин. Клара Вальмон вступает, во-первых, в запрещенные сексуальные отношения до брака, во-вторых, у нее появляется ребенок, который будет признан католическим сообществом незаконнорожденным, в-третьих, она испытывает глубокую привязанность к сверхъестественному, демоническому существу. Но если отбросить инфернальное происхождение Жака Мобера, то он предстает как молодой человек, приучающий девушку к либертинской трансгрессии, воспитывающий ее в духе отрицания моральных традиций, позволяющих любить друг друга в разнообразных формах до вступления в брак, санкционированный католической церковью. Согласно типологии, в подобных отношениях, в рамках романа воспитания девушки, в либертинской трансгрессии участвуют не только аристократы, но и

⁴⁵¹ Боден Ж. О демомании колдунов / пер.ср.-фр. и лат. И. Сахарчука. СПб.: CHAOSS / PRESS, 2021. С. 224.

⁴⁵² Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 218.

простолюдины⁴⁵³. Клара Вальмон в этот разряд попадает; она – дочь ремесленника, производящего обувь во французской провинции, более, чем в 500 километрах от Парижа. Сам факт откровенного изложения в письмах нюансов отношений, попирающих этический уклад, подчеркивает следование Кларой Вальмон другим правилам. Как и маркиза де Мертей у П.А.Ф. Шодерло де Лакло, оставаясь женщиной, но превращаясь, в соответствии с религиозными критериями, в распутницу, Клара Вальмон нарушает и еще одну негласную установку: никогда не упоминать в письмах свои чувства и не детализировать отношения с мужчиной⁴⁵⁴.

Обратим внимание на значимые последствия. Либертинская парадигма и нарушение эпистолярного пакта XVIII века невольно делают женскую чувствительность доминирующим образом новеллы М.А. Кузмина. Ведь переписка для века Просвещения – занятие преимущественно женское, а Жак Мобер, исчезнувший из жизни Клары Вальмон, становится обычным авантюристом, таким пикаро, который живет, как умеет и с тем, кого очаровывают его слова и поступки. Кларе Вальмон остается лишь рассказ о событиях, от которых она «сделалась как безумная» (С. 363). Мотив безумия – повторяющийся в русской эпистолярной прозе, и его происхождение мы ведем от незаконченного пушкинского фрагмента «Марья Шонинг» (1835). Впервые сравнивать новеллу М.А. Кузмина и пушкинскую «Марью Шонинг» предложил N. Granoien, который, в попытке дать рациональное объяснение любовной истории Клары Вальмон и рождению inferнального младенца, выдвинул предположение, что рассказ о сатанинском происхождении ребенка целиком был выдуман, чтобы скрыть от города и церкви запрещенную связь с Жаком Мобером, позор и даже последующее

⁴⁵³ Callens S. *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII siècle*. Gent, Belgique: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2008. P. 21. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/716/RUG01-001414716_2010_0001_AC.pdf (Дата обращения: 22.01.2023).

⁴⁵⁴ Gerard M.C. *Les Liaisons Dangereuses de Laclos, roman de la transgression*. — Montréal, Québec, Canada: Université McGill. Département de langue et littérature françaises, 2010. P. 33. https://www.researchgate.net/publication/280925361_Les_Liaisons_Dangereuses_de_Laclos_roman_de_la_transgression (Дата обращения: 22.01.2023).

детоубийство⁴⁵⁵. Младенец и получился таким странным, потому что был зачат в союзе с богоборческими силами. Собственно, безумие и является в таком случае, с одной стороны, следствием тайного убийства младенца, а, с другой стороны, причиной возникновения версии о его исчезновении во время крещения путем трансформации в черную редьку. Позицию N. Granoien оспаривал J.A. Barnstead, который доказывал, что у Клары Вальмон существовала настоящая прочная связь со сверхъестественными силами⁴⁵⁶.

Нам кажется важным уточнить это противоречие, зафиксированное в академической дискуссии, и касающееся объяснения событий в эпистолярной новелле М.А. Кузмина. Дело тут не в конкуренции толкований – сверхъестественное или реалистическое, а в их сочетании. «Ребус»⁴⁵⁷ М.А. Кузмина, если воспользоваться выражением Б.М. Эйхенбаума, состоит в том, что под поверхностным слоем подчеркнуто литературного демонологического нарратива замаскирована фундаментальная либертинская трансгрессия, имеющая отношения к поведенческим моделям, и к распределению ролей, а точнее масок в переписке. Наложение демонологии поверх либертинской сущности персонажей, что подчеркивают литературность имени и фамилии главной героини и отправительницы писем, превращает повествование о приключениях в основную сюжетную линию, вопреки эпистолярному канону, предполагающему больший интерес к психологии, внутреннему миру протагониста, которые, впрочем, М.А. Кузминым не забыты.

Третье. Фантастическая литература XVIII века

Маловероятный, с точки зрения критического рационального сознания, сюжетный элемент о рождении младенца от демона – центральный в новелле М.А. Кузмина – подталкивает к тому, чтобы рассматривать «Из писем девицы Клары

⁴⁵⁵ Granoien N. Mixail Kuzmin: An Aesthete's Prose. A PhD Dissertation. Los Angeles. CA, USA: UCLA. Slavic Languages and Literatures, 1981. P. 323.

⁴⁵⁶ Barnstead J. A. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin. P. 9–10.

⁴⁵⁷ Эйхенбаум Б.М. О прозе М. Кузмина. С. 350.

Вальмон к Розалии Тютель Майер» как своеобразную стилизацию романов в жанре фантастической литературы, в том виде, как этот жанр понимал Ц. Тодоров, или в рамках французской традиции «романа воображения / le roman d'imagination», имея в виду, прежде всего, «Влюбленного дьявола» (1772) Жака Казота. Однако согласно Ц.Тодорову, фантастический жанр начинает действовать именно тогда, когда невозможно объяснить происходящее привычными правилами и законами⁴⁵⁸.

Помимо этого, фантастический жанр предполагает колебания в оценке истинности происходящего как у героя, так и у читателя, и эти колебания и сомнения выражаются в “форме имперфекта и модализации”⁴⁵⁹ и/или их комбинацией. Между тем Клара Вальмон, излагая в письмах последствия отношений с Жаком Мобером, оказавшимся демоном, всегда пишет утвердительно, сомнений в том, что ребенок ее был зачат от союза со сверхъестественной силой, у нее нет. И лишь в пятом письме Клара Вальмон дважды употребляет ритуальные перформативы, которые призваны помочь ей избавиться от «козней сатаны» (С. 363).

Кроме того, не позволяет причислять новеллу М.А. Кузмина к жанру фантастической литературы и откровенно мракоборческая позиция часовщика Лимозиуса, представленная в финале шестого письма. Лимозиус отказался сжигать сапоги, которые сделал Жак Мобер, ставший Вельзевулом, в глазах Клары Вальмон и всего города Ляшез Дье. «Прочные сапоги важнее, чем глупое суеверие» (С. 363) – таков девиз рационального мастера часовых дел Лимозиуса.

Любопытно, что странное имя часовщика этимологически отсылает к латинскому *limosus*, которое взято из словаря произведений римских поэта Вергилия и писателя Плиния Старшего и которое переводится как «мутный, грязный болотистый, суглинистый»⁴⁶⁰, то есть пригодный для посадки виноградной лозы, иначе говоря, имеющий отношение к земле, к плодородной почве, на которой крепко стоит человек и которую он своим трудом возделывает. Сапоги, которые

⁴⁵⁸ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 25.

⁴⁵⁹ Там же, с. 35.

⁴⁶⁰ Gaffiot F. Dictionnaire Illustré Latin-Français. Paris: Hachette, 1934. P. 912.

отказался сжигать вслед за всем городом Лимозиус, могли бы символизировать мотив пути, дороги, тогда как указание на его ремесло выводит на первый план темпоральный мотив, который обозначает того, кто контролирует и исправляет, буквально говоря, чинит время в этой новелле и тот привилегированный факт, что под контролем Лимозиуса время протекает по земным законам, которым противоречит картина мира Клары Вальмон, в которой есть бог и дьявол. Функция Лимозиуса в конце новеллы состоит в том, чтобы ввести тотальное сомнение по поводу рассказа о рождении сатанинского отродья и его последующем превращении в редьку. Лимозиус – ключевой персонаж в нарративной стратегии пародирования.

После событийного пуанта, которым в рассматриваемой эпистолярной новелле Н.В. Логунова считает момент рождения странного inferнального существа, «посредством чего раскрывается истинная сущность избранника Клары Вальмон»⁴⁶¹, в сочетании с превращением младенца в редьку в процессе крещения, образ Лимозиуса и его отказ сжечь сапоги приобретает особый вес в связи с концентрацией различных мотивов вокруг второстепенного персонажа, упомянутого лишь однажды за время всего повествования. Кроме того, появление Лимозиуса в конце новеллы воспроизводит интонацию неприкрытой иронии Вольтера в его, названной непристойной, философской повести «Кандид, или Оптимизм» (1759). Наивный перформатив Клары Вальмон «козни сатаны нас да не коснутся» (С. 363) по смыслу может напоминать восклицание-рефрен, в финале бестселлера Вольтера вложенный в уста Кандиду, главному персонажу: «... mais il faut cultiver notre jardin/но надо все-таки возделывать наш сад»⁴⁶².

Четвертое. Литературная или народная сказка

⁴⁶¹ Логунова Н.В. Жанры малой эпистолярной прозы начала XX века: особенности жанровой стратегии // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Актуальные проблемы литературоведения. Вып. 7, 2009. С. 197.

⁴⁶² Voltaire. Candide, ou L'optimisme. Traduit de l'allemand de Mr. le Docteur Ralph. Paris: Éditions de La Sirène, 1759. P. 245.

Подчеркнем еще раз, что именно фигура Лимозиуса, создающего в совокупности с интонацией писем Клары Вальмон комический эффект, заставляет думать о том, что новелла М.А. Кузмина вряд ли может быть рассмотрена как пример жанра фантастической литературы. Сомнений или колебаний по поводу рациональной версии произошедшего не остается ни у кого, кроме, кажется, самой Клары Вальмон. Скорее, речь здесь может идти о волшебной, литературной или народной сказке. Три структурных элемента из морфологии В.Я. Проппа описывают отношения Клары Вальмон с Жаком Мобером, оказавшимся демоном, рождение инфернального младенца и его последующее превращение в купели для крещения: (i) «вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею»; (ii) «жертва поддается обману и невольно помогает врагу»⁴⁶³; (ii) «вредитель околдовывает кого либо или что либо»⁴⁶⁴. Согласно В.Я. Проппу, «вредительство часто происходит в виде околдованная и превращения»⁴⁶⁵. Клара Вальмон влюбляется в демона, который предстает перед ней под маской Жака Мобера, то есть Жак Мобер, выступая в роли сказочного вредителя, обманывает свою жертву и овладевает ей, при этом, сама Клара Вальмон, став жертвой, помогает сказочному врагу. Жак Мобер, который впоследствии будет назван Вельзевулом, по сути дела, околдовывает Клару Вальмон.

Скажем также, что рождение младенца в шерсти и с рожками, безусловно, напоминает, возможно, самый известный сказочный образ в русской литературе: «неведомую зверушку» из пушкинской «Сказки о царе Салтане» («Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» 3(1), 508).

Отметим, что в сказках часто появляется мотив превращения человека в животное или неодушевленный предмет. Однако трансформация младенца в редьку выглядит сколь невероятной, столь и смешной.

⁴⁶³ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. С. 39–40.

⁴⁶⁴ Там же, с. 42.

⁴⁶⁵ Там же, с. 149.

Таким образом, первый, поверхностный взгляд позволяет обнаружить в эпистолярной новелле М.А. Кузмина «слои» влияния демонологического нарратива в духе Ж. Бодена, который скрывает либертинскую модель в варианте воспитания простолюдинки, а также конкурирующий выбор между жанром французской фантастической литературы XVIII века или русской литературной и народной сказки.

Интерпретация стихотворной автоцитаты в новелле М.А. Кузмина

Происхождение стихотворной автоцитаты. Особого внимания заслуживает рассмотрение стихотворной цитаты, которую в своем четвертом письме от 6 декабря приводит Клара Вальмон:

«Любви утечи длятся миг единый,
Любви страданья длятся долгий век» (С. 362).

В действительности, это – автоцитата М.А. Кузмина, взятая из его стихотворения ноября 1906 года «Любви утечи», включенного в третий раздел «Разные стихотворения» Первой книги стихов под общим названием «Сети»⁴⁶⁶. Стихотворение «Любви утечи» написано для стилизованного под нарратив о Великой французской революции рассказа С.А. Ауслендера «Вечер у господина де Севераж» (1907); действие этого рассказа происходит во времена Конвента (1792–1795), а стихотворение в тексте С.А. Ауслендера читает утонченный поэт Жарди на закрытой вечеринке аристократов, испытывающих ностальгию по Ancien Régime⁴⁶⁷. Причем, один из участников встречи, которого зовут Гавре, вопреки всеобщему восторгу, делает едкое замечание после того, как Жарди прочитал нежные строфы «...своим чистым металлическим голосом, не сводя широко раскрытых редко-голубых глаз с одной точки, как будто видя что-то невидимое для других»⁴⁶⁸. И это замечание кажется контрапунктом по отношению к любовному,

⁴⁶⁶ Кузмин М.А. Любви утечи // Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: «Художественная литература», 1990. С. 34.

⁴⁶⁷ Ауслендера С.А. Вечер у господина де Севираж // Золотые яблоки. Рассказы. М.: Книгоиздательство «Гриф», 1908. С. 12–28.

⁴⁶⁸ Там же, с. 20–21.

идиллическому настроению: «Стишки недурны, но я не заметил необходимой рифмы – гильотина»⁴⁶⁹.

Кроме того, «Любви утехи» можно рассматривать в качестве перевода знаменитого любовного романса 1784 года «Plaisir d'amour» (тем более начало романса взято в качестве эпиграфа к стихотворению М.А. Кузмина), музыку для которого написал французский композитор немецкого происхождения Йоган Пауль Эгидиус Шварцендорф (1741–1816). Этот автор сочинял под именем Жан-Поль Эжид Мартини или Джованни Паоло Мартини, его привычный псевдоним во Франции – Martini il Tedesco / Мартини-немец. Несмотря на то, что Шварцендорф/Мартини получил должность придворного композитора после реставрации Бурбонов, его песня «Plaisir d'amour» остается, пожалуй, единственным значительным произведением в его художественном наследии, чему во многом способствовало появление аранжировки для оркестра, которую в 1858 году создал Гектор Берлиоз. Романс Шварцендорфа/Мартини даже воплотился в одном из популярных произведений массовой культуры XX века – в песне Элвиса Пресли «Can't Help Falling in Love» (1961).

Демонологическая интерпретация стихотворной автоцитаты и критика этой интерпретации. Цветаева и Манон Леско

По поводу романса «Plaisir d'amour» существует известное рассуждение J.A. Barnstead, который считал неслучайным появление анахронической цитаты из песни 1784 года в письме Клары Вальмон, написанном в 20-е годы XVIII века, то есть, как минимум, за 60 лет до создания оригинального романса. По естественным причинам, полагает J.A. Barnstead, Клара Вальмон не могла знать эту песню: «Нельзя предполагать, что анахронизм был просто оговоркой Кузьмина: он слишком хорошо знал и музыку, и литературу того времени, а прием искажения времени за счет поэтических вставок или другими способами слишком распространен в его творчестве. Скорее, использование романса ставит под сомнение хронологию истории в целом, предполагая, что Клара, возможно, знала о

⁴⁶⁹ Ауслендера С.А. Вечер у господина де Севираж. С. 22.

Жак Мобере больше, чем она готова была сказать своей тетке, то есть то, что она сама являлась слугой дьявола»⁴⁷⁰.

Мы считаем демонологическую интерпретацию J.A. Barnstead по поводу «Любви утечи» весьма существенной для изучения эпистолярной новеллы М.А. Кузмина. Вместе с тем, если смотреть на новеллу под углом стратегии пародирования, то Клара Вальмон как персонаж выражает, скорее, идею мракобесия и эмоциональности, чем реального служения inferнальным силам.

Рассматривая первые строчки стихотворения 1906 года, инкорпорированные в текст эпистолярной новеллы исключительно как автоцитату, мы принимаем во внимание исходные установки М.А. Кузмина на «литературность», метароманность и стилизацию. В связи с этим мы предложили бы – считая, при этом, комментарий J.A. Barnstead решающим и увлекательным – оценивать стихотворную автоцитату М.А. Кузмина как незаурядную, но объяснимую интонационную и мелодическую вставку в эпистолярный текст, как особый стилистический эксперимент «...по-настоящему свободного поэта, который как никто в русской литературе объединял детскость души и изощренность ума и вкуса. Этим он напоминает Моцарта»⁴⁷¹. Цитируя собственное стихотворение, М.А. Кузмин, по сути, высказывается по поводу любовной интриги и эмоционального напряжения, в котором находится его героиня Клара Вальмон. «Любви утечи длятся лишь мгновение» – это удивительно точные слова, которые произносит женщина, разочаровавшаяся в своем любовнике и испытывающая грусть по поводу драматических отношений и разрыва с покинувшим ее возлюбленным. В момент произнесения стихотворных строчек маску Клары Вальмон надевает сам М.А. Кузмин, и стихотворная вставка оказывается элегическим обобщением о любви во всех ее проявлениях и формах.

Помимо этого, автоцитата в эпистолярной новелле отсылает – через рассказ-стилизацию С.А. Ауслендера, через французскую песню 1784 года – к

⁴⁷⁰ Barnstead J. A. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin. P. 11.

⁴⁷¹ Марков В. О свободе в поэзии. С. 228.

авантюжному роману, который был так дорог М.А. Кузмину. Об Апулее, А.-Р. Лессаже, А.-Ф. Прево, об итальянских и испанских новеллистах М.А. Кузмин упоминает в манифесте «О прекрасной ясности»⁴⁷². Автоцитата обретает также новый смысл в общем контексте рассказов М.А. Кузмина, где создается авантюрный нарратив: «Приключения Эме Лебефа» (1907), «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1910), «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916). Напомним также, что В. Марков называл М.А. Кузмина «...петербургский Ватто с мечтой о Золотом веке»⁴⁷³, иными словами автором, который способен воссоздать картину жизни и приключений на стыке традиций барокко и рококо.

Высоко ценила увлечение М.А. Кузмина авантюрным жанром и М.И. Цветаева. В своем очерке 1936 года памяти М.А. Кузмина она выбрала женщину-героиню авантюрного романа в качестве яркого образа, передающего суть творчества, выходящего далеко за рамки тривиальной стилизации. М.И. Цветаева приводит краткий диалог с М.А. Кузминым по поводу Манон Леско:

«И какой в этом восхитительный, всего старого мира – вызов, всего того века – формула: “Зарыта шпагой – не лопатой – Манок Леско!”. Ведь все ради этой строки написано? – Как всякие стихи – ради последней строки. - Которая приходит первой.

О, вы и это знаете !»⁴⁷⁴.

Речь в разговоре М.И. Цветаевой и М.И. Кузмина идет о кузминском стихотворении «Надпись на книге», которое было опубликовано в августе 1909 году с посвящением Н.С. Гумилеву. В виду особой значимости женского протагониста из романа А.-Ф. Прево, переосмысленного М.А. Кузминым, в связи с особой ролью Манон Леско для понимания эмоционального центра героини эпистолярной новеллы Клары Вальмон, которую мы рискнем воспринимать как

⁴⁷² Кузмин М.А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе. С. 7.

⁴⁷³ Марков В. О свободе в поэзии. С. 232.

⁴⁷⁴ Цветаева М.И. Нездешний вечер // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 282.

своеобразную вариацию Манон Леско (стихотворение приводим полностью в приложении б).

На фоне кузминского авантюрного нарратива Клара Вальмон могла бы повторить богатую испытаниями судьбу Манон Леско, но по воле или по прихоти М.А. Кузмина (или подчиняясь правилам конкурса, объявленного журналом «Золотое руно» на тему «Дьявол») ей пришлось иметь дело с комичным inferнальным соблазнителем, подмастерьем обувщика Жаком Мобером, а не благородным, наделенным эмпатией кавалером Де Грие. Перспектива сравнения Клары Вальмон с Манон Леско, точнее, с тем, как представлял себе Манон Леско М.А. Кузмин в начале XX века, указывает на разнообразие воплощений женских образов. Все-таки помещение персонажа-женщины в центр повествования – само по себе примечательное решение в традициях русской прозы, о каких бы разных женских историях не рассказывал М.А. Кузмин.

Стихотворная автоцитата и пародируемый источник эпистолярной новеллы М.А. Кузмина. Между тем указывая на связь М.А. Кузмина с романной традицией XVIII века, влиятельные толкователи его прозы не уточняли, что же является конкретным источником. Так, В.Я. Брюсов говорил об «отрывках старофранцузского романа середины XVIII века»⁴⁷⁵. В. Марков считал, что «тот “средний” французский роман восемнадцатого века, <...> еще не найден...»⁴⁷⁶.

Нам кажется, что этот роман может быть обнаружен, если вновь вернуться к стихотворной автоцитате в эпистолярной новелле. Вспомним, что слова к упомянутому романсу «Plaisir d'amour», который, безусловно, перекликается со стихотворением М.А. Кузмина «Любви утечи», написаны Жан-Пьером Клари де Флорианом (1755–1794), переводчиком «Дон Кихота» на французский и подражателем М. Сервантеса⁴⁷⁷. Впервые текст, послуживший основой для

⁴⁷⁵ Брюсов В.Я. М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа; М. Кузмин. Три пьесы. СПб., 1907 // Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. С. 241–242.

⁴⁷⁶ Марков В. Беседа о прозе М.А. Кузмина. С. XII.

⁴⁷⁷ Иванюк Б.П. «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Идиот» Ф. Достоевского: сюжетные перверсии «высокого» слова. С. 9–14.

романса, появился, как и у М.А. Кузмина в рассматриваемом эпистолярном тексте в качестве отдельной вставки – в сборнике «Шесть новелл» Ж.-П. К. де Флориана в 1784 году и был включен на 123 странице в новеллу, названную испанской, под заголовком «Селестина»⁴⁷⁸. В «Селестине» описаны невероятные испытания влюбленных, которые, встретившись в Гренаде, из-за ошибок, путаницы, ложных писем надолго расстанутся, но, в конечном итоге, все заканчивается благополучно. В новелле есть и передевание женщины в мужское платье, и путешествие через Атлантику и возвращение в Испанию, и нападения алжирских пиратов, словом, все, что делает привлекательным авантюрный жанр – испанские приключения начала Нового времени, увиденные французским писателем эпохи Просвещения, объединенные с жанром классического плутовского романа и назидательной новеллы в духе М. Сервантеса⁴⁷⁹.

Но эпистолярную новеллу М.А. Кузмина плутовской не назовешь, если только события не будут описаны самим Жаком Мобером, соблазняющим Клару Вальмон, а затем исчезающим, чтобы продолжить свои похождения. А вот предположение, что перед читателем пародия на назидательную новеллу, допустимо. Ведь в таком случае главный дидактический смысл истории Клары Вальмон, по аналогии с «Селестиной» Ж.-П. К. де Флориана, заключается в том, что эмоциональное счастье девушки в католическом городе XVIII века возможно только тогда, когда она сохранит невинность до брака, верность своему избраннику в любых испытаниях судьбы. Вместе с тем, такой прямолинейный сюжет вряд ли мог устраивать любителя ребусов М.А. Кузмина, поэтому, как и было сказано, эпистолярную трансгрессию он замаскировал под демонологический нарратив, поместив свое произведение в жанровую канву авантюрного романа. При этом, жанровые «слои» и традиции, которые обнаруживаются в кузминской новелле, сконструированы в соответствие с главным принципом прозы М.А. Кузмина, который точно сформулировал В. Марков: «... в конце происходит не то и не так;

⁴⁷⁸ Claris de Florian J.-P. Celestine. Nouvelle espagnole // Les six Nouvelles. Paris: Imprimerie de Didot L'Aine, 1784. P. 107–146.

⁴⁷⁹ Ср. компаративистскую параллель: Иванюк Б.П. «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Идиот» Ф. Достоевского: сюжетные перверсии «высокого» слова. С. 9–14.

или, наоборот, ничего не происходит, хотя что-то ожидалось; или же происходит и “то” и “так”, но не “потому”. Отсюда – не только роль ошибки в рассказах, но и их ироничность, причем ирония может быть двойная, а то и тройная»⁴⁸⁰. Здесь В. Марков говорит об анекдотической непредсказуемости сюжетов М.А. Кузмина, о том, как М.А. Кузмин обращается с необычными деталями, намекая на литературную силу легкомысленного анекдота, связывающего, как мы помним по комментариям Н.С. Гумилева, с анекдотами из «Повестей Белкина»⁴⁸¹.

Стилизация под возможным влиянием А. де Ренье

Наконец, стоит добавить, что стихотворная вставка, помимо указания на жанровые источники, добавляет уникальное стилистическое изящество эпистолярной новелле М.А. Кузмина и позволяют сравнивать ее с эпистолярной вставкой из второй части сборника 1897 года «Яшмовая трость» А. де Ренье, крайне почитаемого символистами. О том, что стиль М.А. Кузмина напоминает А. де Ренье писали и Н.С. Гумилев⁴⁸², и М.А. Волошин⁴⁸³, и Б.М. Эйхенбаум⁴⁸⁴. Сам М.А. Кузмин делился восхищением прозой А. де Ренье⁴⁸⁵. «Задумчивая гармоша, молчаливость и безукоризненная светскость»⁴⁸⁶ – вот чем, в формулировке М.А. Волошина, мог привлечь М.А. Кузмина стиль А. де Ренье.

В этом случае эпистолярное повествование о Кларе Вальмон превращается в неореалистический анекдот, такой же, как письмо господина де Симандра из рассказов о маркизе Полидоре Д’Амеркере, которые включены в «Яшмовую трость»⁴⁸⁷. Новеллистический пуант в эпистолярном тексте М.А. Кузмина удивительным образом похож на финал письма господина де Симандра у А. де Ренье, в первую очередь, непредсказуемостью и трансгрессией: «Достигли гостиных. Двери заперты. Их взломали. Все толпились, чтобы взглянуть. Мы

⁴⁸⁰ Марков В. Беседа о прозе М.А. Кузмина. С. XIV.

⁴⁸¹ Гумилев Н.С. М. Кузмин. Первая книга рассказов. К-во Скорпион. Москва 1910. С. 45.

⁴⁸² Там же.

⁴⁸³ Волошин М.А. Анри де Ренье // Аполлон. № 4. СПб.: Якорь, 1910. С. 25.

⁴⁸⁴ Эйхенбаум Б.М. О прозе М. Кузмина. С. 348

⁴⁸⁵ Кузмин М.А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе. С. 7.

⁴⁸⁶ Волошин М.А. Указ. соч. С. 18.

⁴⁸⁷ Regnier H. de. La canne de jaspe. Paris: Société du Mercure de France, 1908. P. 25–30.

вошли. Никого. Но в большом будуаре, устроенном ротондой, где все зеркала были раз биты их гневом, нашли одних, с распущенными волосами, склоненными или лежащими совершенно нагими, девять красивейших дам города, из которых каждая, без сомнения, туда проникла тайно, и они оказались там соединенными по удивительному капризу их единственного, многоликого и менявшего их Любовника»⁴⁸⁸.

Как переводчик произведений А. де Ренье и как литературный критик, М.А. Волошин, в частности, полагал, что в неореализме (к этому направлению он причислял прозу А. де Ренье) «... анекдот вновь получает значение. Художники начинают улавливать “преходящее”, в котором сочетаются символизм с импрессионизмом. Для этого полезен анекдот, потому что это одна черта, один штрих, одно впечатление личности. Анекдот—это один из необходимых инструментов нового метода реализма»⁴⁸⁹. Если проследить за комментариями М.А. Волошина, оценить его характеристики прозаического таланта А. де Ренье, становится понятно, что именно такой стиль был близок М.А. Кузмину, именно стилизация манеры письма А. де Ренье в соответствии с канонами роман XVIII века воспроизведена в эпистолярной новелле «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер».

Таким образом, мы можем определить, в каких характеристиках проявляется сходство стратегии стилизации у А. де Ренье в «Маркизе Д'Амеркер» и М.А. Кузмина в «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер»: во-первых, анекдот с непредсказуемым финалом; во-вторых, время и место действия – Европа XVIII века; в-третьих – изображение персонажей как героев приключенческого романа; в-четвертых – репрезентация чувств и чувственных проявлений во всей их полноте. Важное различие – у М.А. Кузмина в центре повествования находится эмоциональный мир девушки и те, испытания, с которыми она сталкивается.

⁴⁸⁸ Там же. Цит. по тексту перевода с французского: Волошин М.А. Маркиз Д'Амеркер // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 4. Переводы. М.: Эллис Лак, 2006. С. 647–702.

⁴⁸⁹ Волошин М.А. Анри де Ренье. С. 29.

Можем говорить о том, что кузминская Клара Вальмон, по сути, выступает в эпистолярной новелле под маской героя А. де Ренье Полидора Д'Амеркера. И это еще одно указание на то, что либертинская трансгрессия у М.А. Кузмина упрятана в востребованный русским модернизмом демонологический нарратив и представлена читателю на фоне усредненного французского авантюрного романа XVIII века. Вся эта конструкция литературных “слоев” и традиций погружена в пластичное пространство эпистолярного повествования, где наравне с психологией женщины-протагониста описаны приключения. Таким образом, сюжетная интенсивность и пародийная насыщенность в новелле М.А. Кузмина – новое в эпистолярном жанровом каноне. Напомним, что, согласно Ю.Н. Тынянову, «и эпистолярная, и мемуарная формы были традиционны для слабо сюжетных построений»⁴⁹⁰.

4.2. Концепция «ненадежного рассказчика» в новелле Набокова «Как-то раз в Алеппо...»⁴⁹¹

«...как родине, будь вымыслу верна»⁴⁹².

В своих рассказах В.В. Набоков довольно редко обращался к эпистолярной форме. Академическая дискуссия принимает во внимание, в частности, два рассказа, написанные по-русски: «Письмо в Россию» (1925) из сборника «Возвращение Чорба» и «Адмиралтейская игла» (1933), входящий в сборник

⁴⁹⁰ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). С. 427.

⁴⁹¹ Этот параграф написана на основе ранее опубликованной нашей статьи: Кричевский Г. А. Эпистолярный механизм и ненадежный рассказчик в новелле В. В. Набокова «Как-то раз в Алеппо...» // Научный диалог. Том 11. Выпуск 9, 2022. С. 179–195.

⁴⁹² Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. СПб: Симпозиум, 2002. С. 337.

«Весна в Фиалте». В обоих случаях эпистолярный механизм интересует исследователей как второстепенная нарративная стратегия. В случае с «Письмом в Россию» фокус смещен на выбор В.В. Набоковым мотивов партикулярного восприятия в ущерб универсальным принципам. Как писал П.В. Кузнецов о В.В. Набокове и его персонажах, «мир для него бесконечно таинствен, изначально необъясним, он может быть только увиден... Когда эмиграция мучительно переживала гибель России, спорила, пытаясь понять и объяснить, как и почему это произошло, один из его персонажей-двойников, гуляющий по Берлину (рассказ “Письмо в Россию”), мог ошеломить своего безымянного адресата таким признанием: “Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое – вызов...”»⁴⁹³.

Анализ новеллы «Адмиралтейская игла», в свою очередь, также оставляет проблематику эпистолярного жанра на обочине и производится преимущественно в гендерной оптике. Так, М.Д. Шрайер, разбирающий рассказ «Адмиралтейская игла», прямо ставит вопрос, «в самом ли деле Набоков был читателем – и писателем – женоненавистником»⁴⁹⁴. При этом, М.Д. Шрайер предостерегает против прямолинейных толкований взглядов В.В. Набокова на женскую литературу и выдвигает гипотезу о том, что В.В. Набоков враждебно относился к влиянию А.А. Ахматовой и, в особенности, ее последователей и подражателей. Но главное, если вообще допускать существование набоковской литературной мизогинии, по мнению М.Д. Шрайера заключается в том, что В.В. Набоков как писатель с отвращением воспринимал «повествованию от женского лица в прозе»⁴⁹⁵.

Тем не менее мы находим работы, в которых эпистолярный канон в корпусе текстов В.В. Набокова рассматривается как одна из приоритетных форм многослойной и, безусловно, диалогической набоковской прозы. А.М. Гордиенко, среди прочего, подчеркивает, что у В.В. Набокова «эпистолярный жанр формирует

⁴⁹³ Кузнецов П. В. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. № 10, 1992 С. 243.

⁴⁹⁴ Shraye M. D. Был ли Набоков литературным женоненавистником? // *Revue des études slaves*, tome 72, fascicule 3–4, 2000. P. 532; doi : <https://doi.org/10.3406/slave.2000.6684>; https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2000_num_72_3_6684 (Дата обращения: 17.09.2022).

⁴⁹⁵ Ibid. P. 534.

дополнительный пласт иллюзии коммуникации с читателем»⁴⁹⁶. Иными словами, обращении к форме литературных писем у В.В. Набокова усиливает диалогический характер повествования, ведь «именно диалогическая концепция творчества позволяет снять противоречие между открытостью для чужого душевного опыта и демонстративной индивидуалистичностью»⁴⁹⁷. Причем, наибольшую степень индивидуальности и человеческой силы герой, а, возможно, и рассказчик в набоковских повествованиях обретают, как заметил В.В. Ерофеев, «в момент слабости и сомнения в себе»⁴⁹⁸. И все же исследователи сходятся на том, что «двойственность повествовательного статуса главного героя – одновременно персонаж <...> и повествователь»⁴⁹⁹ – в набоковских текстах отражается регулярным образом без привлечения эпистолярного механизма. В такой нарративной стратегии, как литературные письма, нет нужды, поскольку эпистолярный канон существует у В.В. Набокова в тени поэтики метапрозы. Отметим, что доминирующий мотив метапрозы В.В. Набокова – это идея “двух миров”, на которую указывает, в частности, Д. Бартон Джонсон⁵⁰⁰, или, согласно М. Липовецкому, речь идет об амбивалентном «мире пошлой псевдожизни и мире живого творчества»⁵⁰¹. Иначе говоря, В.В. Набоков передает статус «двух миров» с помощью метапрозаического нарратива, который влиятельные исследователи

⁴⁹⁶ Гордиенко А. М. Особенности эпистолярных рассказов В.В. Набокова // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2009». Секция «Филология». Подсекция «Русская литература XX – XXI веков». https://confer.mephi.ru/archive/Lomonosov_2009/xxcentury/gordienko.pdf (Дата обращения: 11.08.2022).

⁴⁹⁷ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // В.В.Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 644.

⁴⁹⁸ Ерофеев В.В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. № 10, 1988. С. 125–160.

⁴⁹⁹ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В.Набокова в контексте художественных исканий конца XIX — первой половины XX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. н. М., 2005. С. 13.

⁵⁰⁰ Barton Johnson D. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985. P. 155.

⁵⁰¹ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова. С. 640.

набоковского наследия А.В. Леденев и М. Липовецкий весьма продуктивно изучали на примере романа «Дар».

Стоит подчеркнуть, что рассказчик в метапрозе, подчас надевающий маску своих персонажей, почти всегда амбивалентен, как и рассказчик в эпистолярной прозе: «...то перед нами демиург, приручивший темп судьбы своего героя, то один из персонажей жизнеописания»⁵⁰². Таким образом, метароманная рефлексия В.В. Набокова, как, впрочем, и случаи обращения к эпистолярному механизму, создают контекст двойственности, а подобная двойственность адресована читателю с помощью преднамеренно усложненной нарративной техники.

Вместе с тем, самый, пожалуй, тонкий современный знаток набоковской прозы А.В. Леденев говорит не только о метароманной интенции В.В. Набокова, но и указывает на интертекстуальные особенности. Речь идет о феномене, названном А.В. Леденевым «гибридизацией»: «... подобная “гибридизация” прозы шла не по линии избирательного усвоения приемов того или иного конкретного мастера: по отношению к индивидуальным стилям Набоков почти всегда предпочитал тактику пародирования. Для Набокова было более характерно не столько прямое или скрытое цитирование тех или иных “персональных” образных знаков, сколько тонкое использование самих принципов лирической поэтики»⁵⁰³. Принципиальной кажется также и главная идея диссертационного исследования А.В. Леденева, в котором проза В.В. Набокова трактуется «... как поэзия, “притворяющаяся” прозой, как искусство “перевода” высших поэтических свершений начала XX века – через опыты поэтической драматургии – в новое жанрово-родовое пространство»⁵⁰⁴.

Мы также соглашаемся и принимаем методологический подход, который отстаивает А.В. Леденев для частного случая интерпретации набоковских текстов. Оговоримся, что методология А.В. Леденева отсылает к идеям выдающегося

⁵⁰² Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова. С. 649.

⁵⁰³ Леденев А. В. Поэтика и стилистика В.В.Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века. С. 7.

⁵⁰⁴ Там же, с. 5.

отечественного филолога Е.Г. Эткинда «В этом смысле методология исследования основана на сочетании принципов сравнительно-исторического (компаративистского) изучения литературы с подходами структурного анализа текста»⁵⁰⁵.

В связи с этим вопросы, ответы на которые нас будут интересовать прежде всего, формулируются следующим образом: (i) как именно взаимодействует механизм переписки с иными нарративными техниками В.В. Набокова; (ii) какова специфика отклонений от эпистолярного канона у В.В. Набокова. Полагаем, что ответы на эти вопросы прояснят более общее наблюдение: каким образом и с помощью каких инструментов реализована набоковская эстетика, в основании которой, по мнению А.В. Леденева, находятся память и воображение («...восприятие, время и память стали фундаментальными категориями набоковской эстетики»⁵⁰⁶), которая «... упорядочивает, структурирует хаотический напор внешних впечатлений. Настоящий писатель творит свой собственный мир, дивную художественную фикцию. Для Набокова недопустимо отождествление жизни и творчества. Подобное смешение, согласно его взглядам, приводит к художественной, а иногда и к житейской пошлости. Недопустимость прямолинейного автобиографизма в творчестве побудила писателя намеренно избегать “сопереживательной” стилевой манеры, когда читатель настолько сживается с близким ему персонажем, что начинает чувствовать себя “на месте” этого персонажа. Приемы пародии и иронии неизменно возникают в набоковских текстах, как только намечается призрак жизнеподобия. Используются эти приемы и по отношению к близким автору персонажам, и по отношению к заведомо несимпатичным ему действующим лицам»⁵⁰⁷.

Ориентируясь на теоретические выкладки А.В. Леденева и на наши собственные наблюдения, можем утверждать, что пародия и ирония позволяют создать подчас доминирующую набоковскую интонацию. Однако эта пародия –

⁵⁰⁵ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В.Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века. С. 5.

⁵⁰⁶ Там же, с. 9

⁵⁰⁷ Там же, с. 16.

особого свойства, она оттеняется трагизмом сильных страстей и переживаний героев В.В. Набокова. Возможно, именно эпистолярная форма помогает увидеть сквозь иронию трагическую силу набоковской прозы. В связи с этим значимыми выглядят выводы А.В. Леденева от том, что «предметом изображения у Набокова, как правило, оказывается сознание постигающего и тем самым творчески пересоздающего (или – еще чаще – химерически искажающего) мир субъекта»⁵⁰⁸.

В поисках ответов мы предлагаем обратиться к еще одной эпистолярной новелле В.В. Набокова, написанной по-английски и лишь затем переведенной на русский язык.

Небольшой рассказ В.В. Набокова «Как-то раз в Алеппо...», всего 11 страниц, впервые опубликованный в 1943 году по-английски в журнале *Atlantic Monthly* – одно из преднамеренно запутанных произведений русского модернизма. Помимо этого, как мы считаем, набоковской текст отражает серьезные изменения, которые переживал эпистолярный жанр в первой половине XX века. Оговоримся, что рассматриваем рассказ Набокова в общей жанровой последовательности, куда включаем, в частности, роман В.Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви», а также фрагменты Д.И. Хармса, имитирующие литературную переписку.

Между тем В.В. Набоков, как представляется, произвел не менее глубокое жанровое изменение в литературных письмах. Так, согласно Ж.-Ф. Жаккару, В.В. Набоков представил «лучший пример совершенного равновесия между некоторой вновь обретенной “нарративностью” и открыто выраженной осознанной метанарративностью. С этой точки зрения можно сказать, что Набоков проложил путь постмодернизму, а точнее, тому направлению в постмодерне, которое возведет узаконенный “обман” в число своих основных принципов, присоединившись к мнению героя “Отчаяния”: “всякое произведение искусства – обман»⁵⁰⁹. Помимо категории обмана, более или менее ожидаемой в литературном произведении, Ж.-Ф. Жаккар делает акцент и на другом признаке, характерном для

⁵⁰⁸ Леднев А.В. Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лузина» // Мир русскоговорящих стран. No 2. 2019. С. 62.

⁵⁰⁹ Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 18–19.

эстетики В.В. Набокова, который существенно повлиял на эпистолярный жанр: «рассказать в произведении о том, как оно создается»⁵¹⁰. Набоковская новелла «Как-то раз в Алеппо...», собственно говоря, и представляет собой идеальный метанарратив, замаскированный под нарратив эпистолярный.

Мы бы хотели здесь предложить модель интерпретации рассказа В.В. Набокова с учётом двух подходов. Во-первых, речь могла бы идти о концепции ненадежного рассказчика, автором которой стал в 1961 году В. Бут⁵¹¹. В развитие В. Ригган ввел собственную оригинальную классификацию ненадежного рассказчика: (i) пикаро – рассказчик, который всегда преувеличивает масштаб событий, хвастается своими подвигами, предстает как своеобразный герой авантюрного романа; (ii) безумец – его рассказ как механизм психологической защиты насыщен паранойей, отчуждением; (iii) клоун – рассказчик не воспринимает повествование всерьез, ведет стернианскую игру с читателем; (iv) лжец – рационально скрывающий неприглядные для себя детали рассказчик.⁵¹² Пикаро, безумец, клоун и лжец – маркированные элементы бинарных оппозиций, тогда как нейтральными или надежными рассказчиками могут быть признаны, среди прочего: антипод авантюрного героя, рациональный, серьезный и честный персонажи. На статус нейтральности или немаркированности в бинарных оппозициях как на фактор надежности рассказчика обратил внимание Т. Мерфи, приводя в пример Ника Каррауэя из «Великого Гэтсби»⁵¹³.

В качестве второй концепции, к которой можно обратиться, выдвигается теория эпистолярной прозы Дж. Г. Альтман, утверждающей, что «полярные несоответствия и неполнота создают значение в эпистолярном жанре»⁵¹⁴. Так, 1)

⁵¹⁰ Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. С. 59.

⁵¹¹ Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983. 552 p.

⁵¹² Riggan W. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*. Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1982. 206 p.

⁵¹³ Murphey T. Defining the reliable narrator: The marked status of first-person fiction // *Journal of Literary Semantics*. № of January, 2012. DOI: 10.1515/jls-2012-0004. <https://www.researchgate.net/publication/272265401> (Дата обращения: 10.03.2022).

⁵¹⁴ Altman J.G. *Epistolarity. Approaches to a Form*. 252 p.

непрерывность / дискретность, 2) целостность / фрагментарность, 3) завершенность / незавершенность, 4) ты / я, 5) там / здесь, 6) тогда / сейчас, 7) отправитель / получатель, 8) доверие / недоверие, 9) сокращение дистанции / удаленность, 10) приватная природа переписки / поиск аудитории для выражения эмоций в письме – вот основные десять пар, релевантные для описания эпистолярного нарратива, которые мы извлекаем из концепции Дж. Г. Альтман⁵¹⁵. Каждый первый элемент указанной пары нейтрален, каждый второй элемент в этих парах маркирован. Таким образом, бинарные оппозиции, а также принцип маркированности одного из элементов пары могут быть использованы для исследования и литературных писем, и феномена рассказчика, изначально лишённого надежности.

На первый взгляд, «Как-то раз в Алеппо...» – стандартное письмо с обычными реквизитами в виде обращения, датировки и подписи, на которое тем не менее получатель не дает ответ. Переписка задумана В.В. Набоковым как принципиально незавершенная. Письмо представляет собой цепь противоречащих друг другу версий и сомнений относительно реального или вымышленного характера молодой жены рассказчика.

Вместе с тем, в центре внимания оказывается и процесс создания литературы – «у меня есть сюжет для вас» – говорит безымянный протагонист в начале письма, адресованному некоему В., которого и просит записать отчет о расставании, впрочем, возможно, мнимом, с женой⁵¹⁶.

Тема интертекстуальности или, как ее называет Б. Куинн, «тема литературной традиции», важна для понимания структуры набоковского рассказа⁵¹⁷. Само название отсылает к финалу трагедии Шекспира: «...как-то раз /

⁵¹⁵ Altman J.G. Epistolarity. Approaches to a Form. P. 185—190.

⁵¹⁶ Набоков В.В. Как-то раз в Алеппо... // Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. СПб: Симпозиум, 2004. С. 206–217. В дальнейшем в параграфе 4.2 ссылки на цитаты из «Как-то раз в Алеппо...» В.В. Набокова даются в круглых скобках с указанием страницы.

⁵¹⁷ Quinn B. Virtual Reality in Nabokov's «That in Aleppo Once...». Kyushu University Institutional Repository. Language and Cultural Research. № 15. February 2002. P. 79–89 <https://doi.org/10.15017/5430>.

В Алеппо турок бил венецианца / И поносил сенат. Я подошел, / За горло взял
обрезанца-собаку /И заколол. Вот так. /Лодовико / (Закалывается)». ⁵¹⁸

Отелло закалывается, что выглядит универсальным символом смерти в результате ревности, но также и символом восстановления справедливости за смерть Дездемоны, за убийство которой Отелло наказал себя сам.

В.В. Набоков доверял У. Шекспиру, который, как ему казалось, точнее многих объяснял темные стороны человеческого сознания и мотивы самых страшных поступков. ⁵¹⁹ В нашем случае У. Шекспир помогает понять, убил ли рассказчик свою жену и, возможно, покончил собой, а потом, пытаясь найти оправдание своему поступку, если все-таки остался жить, конечно, придумал ли историю о том, что его жена убежала с молодым любовником. Либо все это является плодом его фантазии, эффектом безумия, вызванного стрессом от событий Второй Мировой. Мотив безумия в литературном письме и является основанием для применения концепции ненадежного рассказчика.

Цитаты из «Отелло» появляются еще дважды: в отрывке, демонстрирующим чувство ревности, которое испытывает рассказчик по отношению к жене после того, как она рассказала ему о случайной связи на стороне:

«Назначьте день и совершите казнь
за веером, перчатками и маской». ⁵²⁰

Далее У. Шекспир смешивается с А.С. Пушкиным, когда В.В. Набоков намекает на дуэль и называет Дантеса «белокурый Кассио» (С. 208). Тогда как главный русский поэт характеризуется как «смуглый Пушкин» (С. 208).

Вместе с тем, не менее важным кажется в набоковском рассказе намек протагониста на сходство с чеховской Анной Сергеевной фон Дидерик: «И гулкие души русских глаголов ссужают смыслом бурные жесты деревьев или какую-нибудь брошенную газету, скользкую, и застывающую, и шаркающую снова,

⁵¹⁸ Шекспир У. Отелло // Отелло. Макбет. Трагедии. Уильям Шекспир. М.: Время, 2018. 304 с.

⁵¹⁹ Strandberg V. Nabokov and «The Prism of Art». *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*. Ed. Kellman, Steven G. and Malin, Irving (ed.). Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. p. 189-202.

⁵²⁰ Strandberg V. Nabokov and «The Prism of Art». *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*. P. 116.

бесплодно хлопоча, бескрыло подскакивая вдоль бесконечной, выметенной ветром набережной. Впрочем, именно теперь я не поэт. Я обращаюсь к вам, как та плаксивая дама у Чехова, снедаемая желанием быть описанной» (С. 206).

Определение «именно теперь я не поэт» равнозначно отказу от авторства – В.В. Набоков как будто заявляет: «я не автор, а персонаж», а «желание быть описанным» – это желание стать участником нарратива, героем рассказа, который подписан все же реальным автором В.В. Набоковым. Если автор письма – одновременно и персонаж, и рассказчик, то авторство принадлежит тому самому человеку, который обозначен в тексте заглавной буквой В. и которому письмо отправлено и кому одновременно адресована просьба напечатать историю, то есть стать владельцем сюжета. В таком случае, В. – это и есть В.В. Набоков, потому что он написал этот текст. Иными словами, В.В. Набоков отправил письмо самому себе, но тогда речь идет не о жанре переписки, а о дневнике, который фиксирует переживания человека, потерявшего таинственным образом молодую жену. Читатель, судя по всему, наблюдает, как В.В. Набоков-автор истории направляет текст В.В. Набокову-получателю письма и будущему автору опубликованного рассказа. Проще говоря, читатель легально подглядывает за тем, как создается текст. Перед нами, скорее всего, метанарратив.

Заметим, что легальное наблюдение за диалогом и жизнью других и есть суть эпистолярной прозы. Полагаем, что рассказ В.В. Набокова представляет собой эпистолярную форму, в которую заключено повествование от имени рассказчика, чья надежность в ходе повествования ставится под сомнение. Сочетание двух нарративных стратегий – эпистолярный механизм и ненадежный рассказчик – вполне может быть мотивировано фабулой: расставание с женой во время исхода из Франции в 1940 году, или ее загадочное исчезновение, или безумные сомнения по поводу самого факту ее существования в реальном мире.

Тема бегства от вермахта, гибель французов от рук гитлеровской армии во время Второй Мировой, как и тема эмиграция в США или описание французских полицейских бюрократов – элементы реализма в набоковском рассказе. При этом, В.В. Набоков совмещает трагические и иронические интонации в своем описании.

Впрочем, действие его – в той же реалистичной манере – локализовано географически: между городами юга Франции – от По, через Монпелье и Марсель, до Ниццы.

Любопытный эффект возникает в результате интертекстуального диалога В.В. Набокова с пьесой У. Шекспира, цитата из которой выбрана для названия эпистолярного рассказа. Согласно У.Х. Одену, «главный герой шекспировской трагедии – человек страстей, не желающий быть собой. Его страсти – это попытки скрыться от собственного естества»⁵²¹. В таком случае и набоковской рассказчик возвышается до трагического уровня, тем более все описанные события происходят на фоне катаклизмов середине XX века, как и действие «Отелло», разворачивающееся на фоне войны венецианско-турецкой войны 1570–1573 гг.

Для набоковского рассказчика бегство от гитлеровского вермахта, очевидно, является причиной не только сомнений в существовании жены, но и депрессии, причем, настолько глубокой, что, возможно, «автор письма покончил с собой еще до того, как его адресат, сумел создать рассказ, который мы читаем»⁵²². С другой стороны, если у В.В. Набокова речь и идет о чьей-то гибели, то, скорее, автор письма убивает свою жену, причем, «убивает метафорически, то есть в собственных мыслях»⁵²³. Возникает проблема иллюзорного мира, в котором живет автор письма, мира, судя по всему, похожего на мир Гумберта Гумберта из «Лолиты» или Чарльза Кинбота из «Бледного огня». Вероятно, рассказ В.В. Набокова о том, что его автор несчастен в браке, поэтому «в качестве психологической компенсации пытается отрицать существование жены»⁵²⁴. Тему жизни автора в вымышленном, иллюзорном пространстве поддерживает тезис «о многоголосии и многообразии рассказчиков в голове одного набоковского протагониста»⁵²⁵. Причиной этого полифонического нарратива в рамках одной

⁵²¹ Оден У.Х. Отелло // Лекции о Шекспире. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2008. С. 343.

⁵²² Barabtarlo G. «English Short Stories», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995. — P. 106-107)

⁵²³ Strandberg V. *Op cit.* p. 189-202.

⁵²⁴ Johnson R. Nabokov tutorials, 50 studies of The Collected Stories, 2001. <http://www.mantex.co.uk/ou/a319/nab-000.htm>.

⁵²⁵ Maddox L. Nabokov's Novels in English. Amsterdam: University of Georgia Press, 1983. Introduction, pp. 6-7.

нарративной инстанции могут быть провалы в памяти, когнитивные ошибки, искаженное восприятие, что, в конечном итоге, и наделяет рассказчика признаками ненадежности. Можно увидеть в «неспособности автора письма поддерживать последовательное повествование результат внутреннего конфликта, психологических нарушений»⁵²⁶. В этом случае можно считать мотив психологический нарушений рекуррентным, что, в свою очередь, отмечал в своем анализе по поводу «Защиты Лужина» А.В. Леденев: «Идея ошибки или обмана (обмана зрения, слуха, той или иной галлюцинации) имеет прямое отношение к свойствам восприятия персонажем реальности, а также к тому, как его личность воспринимается другими (прежде всего близкими ему) людьми»⁵²⁷.

Мотив психологических нарушений, внутренний психологический конфликт формируют двусмысленность повествования. Как считал Ц. Тодоров, «...для создания необходимой двусмысленности <...> используется безумие»⁵²⁸. В «Теории фантастической литературы» Ц. Тодоров определяет двусмысленность через колебания между неверно понятой реальностью и вымыслом, то есть событиями, воспринятыми искаженно, и теми событиями, которые в реальном мире невозможны.

Оценка двусмысленности в повествовании В.В. Набокова радикализуется до уровня безумия всякий раз, когда рассказчик вспоминает о своей жене: «И хоть я могу предъявить документальные доказательства моего брака, я ныне положительно уверен, что жена моя никогда не существовала. «Ее имя может быть вам известным из какого-то иного источника, но все равно: это имя иллюзии. Я потому и способен говорить о ней с такой отрешенностью, как если б я был персонажем рассказа» (С. 207). Однако ненадежным является здесь не только рассказчик – достаточно безумной для нарративной ненадежности выглядит и жена рассказчика. Не понятно, кто больше фанатазирует и с какой степенью

⁵²⁶ Maddox L. Nabokov's Novels in English. Amsterdam: University of Georgia Press, 1983. Pp. 6—7.

⁵²⁷ Леденев А.В. Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина». С. 65

⁵²⁸ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

преднамеренности: рассказчик или его жена, вполне возможно, выдуманная главным героем.

Между тем мы думаем, что набоковской рассказчик двусмысленный и противоречивый не от того, что безумный, а, скорее, потому, что пытается ухватиться за реальность, понять, что же произошло, убита его жена или нет, ушла ли она от него или ее не было вовсе. Параллельно рассказчик пытается найти оправдание своей двусмысленности и непоследовательности. Но в результате «история, направленная на самооправдание, вместо этого заканчивается спазмом саморазоблачения»⁵²⁹.

Саморазоблачение, о котором писал В. Штрандберг, приближает нас к пониманию по-шекспировски трагедийных оттенков набоковского рассказа. Уже упомянутый выше У.Х. Оден в своих лекциях о У. Шекспире прямо говорил об «Отелло», с которым В.В. Набоков, похоже, выстраивает дистанционный диалог, пишет «поверх У. Шекспира», как о пьесе, рассматривающей в новой оптике природу зла: «По ходу дела, однако, Шекспира заинтересовал вопрос, почему люди иногда совершают зло не ради корысти, а ради самого зла. Вследствие подобной смены акцентов Отелло стал второстепенным персонажем, а пьесой завладел Яго»⁵³⁰. Смещение фокуса от Отелло на Яго помогает и по-новому оценить набоковский эпистолярный рассказ.

Помимо этого, мы считаем проекцией Яго как немотивированного и банального зла, управляющего жизнью других, являются в эпистолярном рассказе В.В. Набокова все события Второй Мировой и обстоятельства бегства от гитлеровского вермахта, выступающие необходимым и достаточным фоном повествования. Интересно, как в своей лекции о пьесе «Отелло» У.Х. Оден в марте 1947 года характеризовал Яго, понимая его универсальный масштаб и многообразие проявлений: «А Яго должен быть человеком простым и неприметным, совершенно заурядным, одним из тех, кого нынче набирают в спецслужбы, "честным" парнем, который таков, каков он с виду. И однако все в

⁵²⁹ Strandberg V. Op cit. P. 200.

⁵³⁰ Оден У.Х. Отелло. С. 345.

пьесе должно подчиняться его воле. Ничто из того, что говорит Яго, не представляет интереса в поэтическом или интеллектуальном смысле. Монологи Яго не вяжутся с его обликом, ибо хотя Шекспир и приступил к разработке этого, тогда нового для себя образа – образа затаившегося злодея, вскоре он осознал, что без монологов публика ничего не поймет»⁵³¹. Так и у В.В. Набокова: без подключения эпистолярного компонента осознать трагизм обстоятельства Второй мировой, перенесенные на личную судьбу рассказчика, было бы невозможно.

Конечно же, нас больше всего интересует, почему В.В. Набоков объединил две нарративные стратегии (эпистолярную и ненадежного рассказчика – ведь безумец кажется распространенной разновидностью ненадежного рассказчика), вложил одну в другую как детали единого конструктора, подчеркнув тем самым действенность модели «текст в тексте» и усилив «я-повествование». А главное – какой эффект возникает для читателя при комбинации двух нарративных стратегий?

Не исключено, что подчеркнутая нарративная сложность делает более насыщенным и многообразным эстетический опыт при чтении и без того структурно непростого модернистского текста. В.В. Набоков предложил особую игру, особое эстетическое переживание читателю. Уникальность писательского предложения В.В. Набокова в том, чтобы предоставить читателю выбор и самому решить, какая именно реальность открывается перед его глазами. В.В. Набоков превращает читателя в соавтора, для чего нарративные пространство максимально усложнено, замаскировано под частное письмо и адаптировано под читательское «расследование». Настоящее обращение к читателю зашифровано, на наш взгляд, в характеристике одного из полицейских Ниццы: «ленивый сыщик <...>, мой друг Хольмс» (сохранена орфография оригинала – ГК) (С. 211). Читатель В.В. Набокова и есть «ленивый Холмс», которому предстоит определить в процессе повторяющегося и многократного чтения, имели ли место все эти события. Получается, что только читатель сможет установить для себя, расстался ли рассказчик с женой, уехала ли она жить с новым избранником в Прованс или, как в шекспировском сюжете, рассказчик задушил свою жену от ревности и затем свел

⁵³¹ Оден У.Х. Отелло. С. 346.

счета с жизнью. В любом случае, к концу рассказа жена рассказчика исчезает точно так, как Нина из другой набоковской новеллы «Весна в Фиалте». Только читатель выбирает трагический масштаб восприятия, добавляя либо тему необоснованной ревности, либо историческую актуальность, либо и то, и другое, помноженное на ненадежный почти фантастический вымысел. Но читателю, признаемся, непросто – все происходящее разворачивается в параллельных, а не последовательных темпоральных отрезках, чему, кстати говоря, помогает эпистолярный механизм, избранный В.В. Набоковым.

Весьма вероятно, что повествование, созданное автором письма, не может вызывать абсолютного доверия и по своей природе, поскольку, время в эпистолярной прозе, согласно Дж.Г. Альтман, поливалентно: действие эпистолярного жанра происходит сначала в реальности или, добавим, в воображении протагониста, затем это действие описывает отправитель, автор литературного письма, потом в третий раз это действие происходит в восприятии получателя, адресата переписки, а в четвертый трансформируется с точки зрения читателя. Дж.Г. Альтман различает «момент совершения действия; момент записи события в письме, момент, когда письмо было отправлено, получено, прочитано или перечитано»⁵³². Вопрос лишь в том, происходит ли одно и то же событие несколько раз подряд, линейно, с небольшими отклонениями и вариациями, либо речь идет о разных событиях, течение времени которых может быть нелинейно. Что произошло раньше, исчезновение жены набоковского рассказчика или описание этого исчезновения? Какое событие имеет бОльший вес, литературное или реальное? Ответ на эти вопросы всегда будет индивидуален и субъективен в зависимости от эстетического опыта конкретного читателя.

Но к чему эта сложная нарративная техника, помимо создания особого эстетического опыта у читателя? Если говорить о «Как-то раз в Алеппо...», мы допускаем, что повествовательная сложность отражает желание рассказчика детально описать свое внутреннее состояние и представить его на суд читателя. В этом рассказчик очень похож на многих другие персонажей В.В. Набокова. Как

⁵³² Altman J.G. Op cit. P. 118.

замечает В. Штандберг, «в конце концов, главные герои Набокова призваны представлять универсальную человеческую проблему, которую подчеркивает формулировка Уильяма Джеймса, – потребность быть понятым. В обычной жизни это невозможно»⁵³³.

«Потребность быть понятым» – это категория, которая, как кажется, объединяет и В.Б. Шкловского, и Д.И. Хармса, и В.В. Набокова в их стремлении трансформировать эпистолярный жанр в XX веке. Кроме того, именно это стремление быть понятым другим позволяет рассматривать эпистолярный текст модернизма как один из сегментов русской психологической прозы, то есть в рамках традиции, начинающейся от А.С. Пушкина.

Резюме

1. Жанрово-стилевая «слоистость» и многосоставность новеллы Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» оказывается важнейшим механизмом смыслопорождения: столкновение разных жанров и традиций приводит к приращению смыслов. В главе были выделены три главных традиции, которые, сложным образом взаимодействуя, образуют семисоферу новеллы: демонологический нарратив, рассказывающий о связи демонического существа с женщиной; либертинская модель, реанимирующая женскую чувственность; нарратив волшебной сказки, который кодирует сам сюжет новеллы.

2. Демонологический нарратив, используемый Кузминым в новелле, трактуется не в сюжетно-авантюрном аспекте, но понимается как способ репрезентации темы женской чувственности. Клара Вальмон как персонаж выражает, скорее, идею аффектации, а не реального служения inferнальным силам. Эта мысль подтверждается введением в текст новеллы автоцитаты – с ее

⁵³³ Strandberg V. Op cit. P. 201.

помощью Кузмин как бы комментирует эмоциональное напряжение, в котором находится его героиня. Таким образом, классическая функция эпистолярного нарратива – быть передатчиком эмоции – сохраняется и здесь, сопрягаясь тем не менее с авторской доминантой на пародию и стилизацию.

3. Набоковская новелла «Как-то раз в Алеппо» отражает серьезные изменения, которые переживал эпистолярный жанр в первой половине XX века. Если Кузмин только маскировал женскую аффектированность демонологическим нарративом, то Набоков идет дальше, он разрушает самую основу классического нарратива, делает его призрачным. Парадокс заключается в том, что это разрушение репрезентировано через жанровый код письма, который предполагает искренне участие адресанта и искренность адресата как прямого участника событий, происходящей в некой условной реальности. Однако Набоков обнажает всю условность этой «жизненной реальности», используя для этого образ «ненадежного рассказчика».

4. Прагматическая рама письма и развитие сюжета новеллы заставляет предположить, что Набоков моделирует в рассказе ситуацию автокоммуникации, и письмо отправляется самому себе. Таким образом, читатель наблюдает, как В. В. Набоков-автор истории направляет текст В.В. Набокову-получателю письма и будущему автору опубликованного рассказа. По нашему предположению, жанровый формат письма, использованный в новелле, и ситуация автокоммуникации позволяет Набокову создать метанарратив, рассказ о создании рассказа.

5. Рассказ В.В. Набокова представляет собой эпистолярную форму, в которую заключено повествование от имени рассказчика, чья надежность в ходе повествования ставится под сомнение: и в самом деле реконструировать предметную основу мира и фабулу новеллы представляется невозможным. Читатель только может предполагать, что же произошло на самом деле.

Таким образом, В.В. Набоков объединил две нарративные стратегии (эпистолярную и ненадежного рассказчика), вложил одну в другую как детали

единого конструктора, подчеркнув тем самым действенность модели «текст в тексте» и усилив «я-повествование».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги нашего исследования.

Проделанный анализ позволяет прежде всего сделать вывод о том, что эпистолярный компонент формирует эпистолярность конкретного произведения и характерный для жанрового канона двойное повествование — о письмах и о событиях, которые в этих письмах изложены.

Эпистолярный компонент, выступающий как формальная и содержательная целостность трансформируется в *жанровую структуру*. То есть в «Евгении Онегине» мы имеем дело с письмами как эпистолярными компонентами, включенными в жанровую структуру романа, а, к примеру, в «Опасных связях» эпистолярный компонент является жанровым образованием – романом в письмах.

Эпистолярный жанр (который по сути является метажанровым образованием) как сложная прагматическая целостность по своим структурно-функциональным характеристикам парадоксально тяготеет вовсе не бытовому письму, к психологическому роману Нового времени.

Бодлеровская рецепция П.А.Ф. Шодерло де Лакло «Опасные связи» позволила концептуализировать драматическую модель эпистолярного метажанра. Шкловский рассматривает эпистолярный жанр как коммуникативно-драматический феномен, в общих чертах его концепция сходна с идеями Бодлера.

Для Шкловского, в отличие от Бодлера, важен не столько сам коммуникативно-психологический аспект, сколько его влияние на структуру и форму наррации. И здесь Шкловский делает акцент на фрагментарности эпистолярного повествования, способах мониторинга чужого мнения, средствах введения чужой речи, материальности письма.

Типологическое сходство идей Бодлера и Шкловского, разработанных на принципиально разном материале, позволяет утверждать, что писателям удалось обнаружить некие формообразующие, инвариантные основы эпистолярного жанра

(близкие к драматической парадигме), проявляющиеся в самых разнообразных художественных эпистолярных.

Важным признаком эпистолярной прозы является двойной нарратив – внешней и внутренней передачей событий. Таким образом, двойной нарратив связывается с игрой разными точками зрения, что, в свою очередь, коррелирует с психологизмом эпистолярной прозы. При этом психологическая интроспекция является одним из признаков эпистолярной прозы, однако художественный мир эпистолярной прозы вовсе не исчерпывается изображением психологии и внутреннего мира персонажей.

Разные точки зрения на одно «положение дел» и разница в (само)восприятии героя формируют эффект «приращения смысла». Эпистолярная проза показывает, что *внутренний образ себя*, который формирует сам герой и его же *внешний образ*, который формируется в сознании иных героев – могут диаметрально различаться.

Пушкин стал проводником эпистолярной традиции для представителей русского модернизма: интертекстуальная полифония, установка на диалог с западной литературной традицией, стилизация – все эти особенности эпистолярного жанра русские модернисты перенимают у Пушкина, интерпретируя их в рамках своих художественных систем.

Так, Кузмин в своих эпистолярных опытах подчеркивает стилизацию, Цветаева – обращается к идеализации, поданной сквозь призму литературных архетипов, Хармс и Шкловский – реанимируют традицию читательской трансформации писем как артефактов, Набоков – постулирует феномен референтной неопределённости текста, столь обычный для эпистолярного пушкинского эпистолярного.

Таким образом, Пушкин открыл все потенциальные возможности и границы эпистолярного компонента и продемонстрировал разные его жанровые модификации и трансформации, что давало простор для новых экспериментов. Такая роль Пушкина в становлении эпистолярного модернистского жанра связывается с его срединным положением на «культурно-хронологической» оси:

он, с одной стороны, завершал традицию эпистолярного романа сентиментализма и Ш. Де Лакло, а с другой стороны, был зачинателем новой парадигмы – предмодернисткой.

В основных своих проявлениях пушкинский эпистолярный канон типологически сходен с эпистолярными моделями Бодлера и Шкловского. В этом смысле произведения Пушкина могут выступать в качестве репрезентации используемой в работе теории.

Неоконченный «Роман в письмах» содержит в себе явную заявку на драматическую интригу, обусловленную многоголосием персонажей, отражающим скрытый конфликт их точек зрения. При этом сама родословная пушкинского отрывка восходит к светской повести, разрабатываемой в литературном пространстве Нового времени.

В «Евгении Онегине» обнаруживаются три эпистолярных компонента: эпитафия к роману, письмо Татьяны и письмо Онегина. Эпитафия стилистически и функционально отсылает к имитации переписки в романе «Опасные связи», но его антиномичная структура предполагает более глубокий уровень психологического проникновения во внутренний мир героя, нежели у П.А.Ф. Шодерло де Лакло.

Литературность этих писем приводит к разрушению самой ситуации переписки: письма перестают быть почтовой корреспонденцией, а превращаются в способ передачи эмоций, что соответствует литературной традиции Нового времени, которая предполагала, что в письмах заключены чувства, и сами письма являются заменой переживаний.

Эпистолярные фрагменты романа не самоценны, они включаются в его сложную смысловую систему. Так, письма Татьяны и Онегина обрамляются поступками героев и их устными объяснениями, что помогает существенно скорректировать интерпретацию самих писем, вложенных в них чувств героев, выступающих попеременно то адресатами, то адресантами.

С социоэстетической точки зрения письма Марьи Шонинг задают новую парадигму публичного выражения чувств, что раскрывает содержание отрывка «Марья Шонинг» как общеевропейского нарратива об аффективных состояниях.

Все это приводит к тому, что Пушкин в отрывке создает новую художественную модель для репрезентации эмоционального поведения в светском обществе.

Жанр литературного письма реорганизует хронотоп отрывка. Совмещая события из переписки с событиями условно реальной жизни повествователь добивается эффекта многообразия эпистолярного хронотопа, построенного противопоставлении пространство письма /переписки и внешнего мира – это приводит к взаимовлиянию двух хронотопов и смещению их границ. При этом сочетание эпистолярного времени с временем условной реальности, о которой идет речь в пушкинском фрагменте, приводит к сильному художественному эффекту.

«Эстетическая преднамеренность» при прочтении бытовых писем как литературных может трактоваться в рецептивном аспекте и приписываться не только автору, но и читателю, который воспринимает письма писателей как часть фикциональной литературы. Письма Д.И. Хармса к К.В. Пугачевой являют собой хороший пример такого рода феномена. В этом случае у Хармса, как и у Пушкина, письму дается функция «регистратора» эмоционально-аффективного состояния человека.

Однако письма Хармса можно прочитывать не только как «эго-документ», но и как литературный факт, который отражает специфику картины мира художника, связанной уже непосредственно с миромоделью XX столетия.

Так, в письмах к ряду других адресатов темой писем становится сама невозможность письма. Здесь имитационные письма Хармса превращаются в монолог о метаязыковых особенностях переписки и модальности, в рамках которой должна происходить коммуникация.

«Флорентийские ночи» М.И. Цветаевой — яркий образец намеренного авторского перевода аутентичных эпистолярных текстов в ф литературный факт. И инструментом этого перевода становится мифотворчество.

Миф предопределяет как образы коммуникантов, так и саму ситуацию коммуникации. Так, отправительница писем во «Флорентийских ночах» приближается к образу воительницы, адресант – ее маскулинный антагонист.

Наш анализ показал, что «Флорентийские ночи» написаны в значительной степени по правилам, которые применимы к созданию стихов – в центре находится звук, акустическое сходство слов, а не семантика. В этом смысле эпистолярная проза Цветаевой оказывается своеобразным тиглем, в котором кристаллизуются приемы ее поздней поэтики.

«ZOO» В.Б. Шкловского является инвариантом модернистской эпистолярной прозы, включающим литературное творчество в контекст поведения литератора.

Основная структурная особенность этого текста заключается в том, что в нем размываются жанровые, прагматические и повествовательные границы, что в целом характерно для литературы модернизма.

«Письма не о любви» включают жанровые каноны метаромана, дневника, мемуаров и собственно письма. Такой многослойный жанровый состав задает возможность пародии эпистолярного жанра.

Текст эпистолярного романа характеризуется сложной прагматикой: игра на границе реальности и вымысла предполагает двуипостасность поэтического слова. Эта двойственность сохраняется и при моделировании адресата текста. Письма Шкловского обращены как к реальным людям, так и вымышленной аудитории. Эта «многосоставная адресация» программирует особый прагматический эффект, который связан одновременно и с биографией В.Б. Шкловского, и с весьма своеобразной концепцией литературной репутации.

Мы пришли к заключению, что новелле Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» присуща жанровая поливалентность и стилевая многослойность, обусловленная авторской установкой на игру с традицией.

Столкновение разных жанров и стилистических канонов приводит к приращению смыслов. Нами доказывается, что, новелла пародирует эпистолярный жанр, французский авантюрный роман, демонологический нарратив символистов, который, в свою очередь, камуфлирует либертинскую парадигму. В контексте эпистолярной новеллы все трагические элементы конвертируют в комические, трагедийные интонации кажутся невозможными.

Демонологический нарратив, используемый Кузминым в новелле, трактуется не в сюжетно-авантюрном аспекте, но понимается как способ репрезентации темы женской чувственности.

В итоге, доминантная функция эпистолярного компонента – быть проводником внутренней жизни героини, экспликатором ее эмоций и страстных чувств – присутствует и в эпистолярной новелле Кузмина, осложняясь и семантически обогащаясь авторской установкой на стилизацию.

Набоковская новелла «Как-то раз в Алеппо» отражает серьезные изменения, которые переживал эпистолярный жанр в первой половине XX века.

Если В.Б. Шкловский трансформировал эпистолярный роман, превратив его в рассуждение о литературе и сопроводив многочисленными философскими рассуждениями и заметками на актуальные темы, а Д.И. Хармс показал, что эпистолярный диалог, как, впрочем, любая коммуникация несостоятелен в мире абсурда, в который погружён участник переписки, то В. Набоков продемонстрировал, что отправитель письма является крайне ненадежным рассказчиком, в том числе, в силу психологической неустойчивости. Хотя именно подобные психологические состояния, текучие, нестабильные, многообразные и непредсказуемые, являются основой интереса в эпистолярном жанре.

Источники

1. Брюсов, В.Я. Огненный ангел. Повесть XVI века в двух частях / В.Я. Брюсов. – М.: Книгоиздательство «Скорпион», 1908. – 382 с.
2. Гончаров, И.А. Обыкновенная история / И.А. Гончаров. – М.: Детская литература, 2004. – 411 с.
3. Кузмин, М.А. Стихотворения / М.А. Кузмин; вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н.А. Богомолова. – СПб.: «Академический проект», 1996. – 832 с.
4. Кузмин, М.А. Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер / М.А. Кузмин // Избранные произведения; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: «Художественная литература», 1990. – 576 с.
5. Кузмин, М.А. Любви утехы / М.А. Кузмин // Избранные произведения; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: «Художественная литература», 1990. – С. 34.
6. Кузмин, М.А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе / М.А. Кузьмин // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 5–10.
7. Кузмин, М.А. Приключение Эме Лебеф / М.А. Кузмин // Избранные произведения; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: «Художественная литература», 1990. – С. 330–359.
8. Кузмин, М.А. Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам / М.А. Кузмин // Избранные произведения; сост., подгот.

текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: «Художественная литература», 1990. – С. 396–425.

9. Кузмин, М.А. Решение Анны Мейер / М.А. Кузмин // Проза в 12 т.; ред. В. Марков [и др.]. – Berkeley, CA, USA: Berkeley Slavic Specialties, 1984. – Т. 1. – С. 133–158.

10. Кузмин, М.А. Условности. Статьи об искусстве / М.А. Кузмин. – Петроград: Полярная звезда, 1923. – 192 с.

11. Набоков, В.В. Весна в Фиальте / В.В. Набоков // Русский период: собрание сочинений: в 5 т.; сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. – СПб: «Симпозиум», 2002. – Т. 4. – С. 562–581.

12. Набоков, В.В. «Как-то раз в Алеппо...» / В.В. Набоков // Американский период: собрание сочинений: в 5 т.: пер. с англ., сост. С. Ильина, А. Кононова; комментарии А. Люксембурга, С. Ильина. – СПб: «Симпозиум», 2004. – Т. 3. – С. 206–217.

13. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / В.В. Набоков. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 512 с.

14. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / В.В. Набоков; пер. с англ. Ив. Толстого. – М.: Независимая Газета, 1999. – С. 31–134.

15. По, Э.А. Рассказы / Э.А. По; пер. с англ. И. Гуровой; вступ. статья Г. Злобина. – М.: «Художественная литература», 1980. – С. 326–342.

16. Пушкин, А.С. Вольтер (Correspondance inédite de Voltaire avec le président de Brosses, etc, Paris, 1836) / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 12. – С. 75–81.

17. Пушкин, А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 6. – С. 5–206.

18. Пушкин, А.С. Евгений Онегин: другие редакции и варианты. Варианты беловых рукописей / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 6. – 700 с.

19. Пушкин, А.С. Заметки и афоризмы разных годов. «В одной из Шекспировских комедий...» / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 12. – С. 178.
20. Пушкин, А.С. Записки П.В. Нащокина, им диктованные в Москве, 1830 / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 189–192.
21. Пушкин, А.С. Марья Шонинг. Варианты автографов. Конспект / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 8, Кн. 2. – 622 с.
22. Пушкин, А.С. Марья Шонинг / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 8, Кн. 1. – С. 391–397.
23. Пушкин, А.С. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 59–61.
24. Пушкин, А.С. Метель / А.С. Пушкин // Повести Белкина: гравюры на дереве Н.И. Пискарева. – М.-Л.: АCADEMIA, 1937. – С. 102–118.
25. Пушкин, А.С. Метель / А.С. Пушкин // Повести покойного Ивана Петровича Белкина: ППС в 10 т. Художественная проза. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. – Т. 6. – С. 39–61.
26. Пушкин, А.С. Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной (Читано им 18 января 1836 г. в Императорской Российской Академии) / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 12. – С. 67–74.
27. Пушкин, А. С. Начало статьи о В. Гюго / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 129.
28. Пушкин, А.С. О записках Видока / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 129–130.
29. Пушкин, А.С. О записках Самсона / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 94–95.

30. Пушкин, А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 177–183.
31. Пушкин, А.С. О переводе романа Б. Констана «Адольф» / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 87.
32. Пушкин, А.С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 31–34.
33. Пушкин, А.С. О прозе / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 11. – С. 18–19.
34. Пушкин, А.С. О романах Вальтера Скотта / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 12. – С. 195.
35. Пушкин, А.С. От этих знатных господ покою нет... (Un grand seigneur) / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 7. – С. 254–255.
36. Пушкин, А.С. Письмо Н.И. Кривцову, 10 февраля 1831 г. / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 14. – С. 150–151.
37. Пушкин, А.С. Письмо П.А. Вяземскому, 1 сентября 1822 г. / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 13. – С. 43–44.
38. Пушкин, А.С. Письмо П.А. Вяземскому, 13 июля 1825 г. / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 13. – С. 187–188.
39. Пушкин, А.С. Роман в письмах / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 8, Кн. 1. – 496 с.
40. Пушкин, А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 3, кн. 1. – С. 506–533.

41. Пушкин, А.С. Стихотворения 1835. «Плетневу» / А.С. Пушкин // Стихотворения 1835 // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 3, кн. 1. – С. 395–196.
42. Пушкин, А.С. Table-Talk. «Лица, созданные Шекспиром...» / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 12. – С. 159–161.
43. Пруст, М. Обретенное время / М. Пруст; пер. с фр. А.Н. Смирнов. – М.: Амфора, 2007. – 476 с.
44. Расин, Ж. Береника / Ж. Расин // Трагедии; пер. с фр. Н.Я. Рыковой. – Л.: Наука, 1977. – 440 с.
45. Расин, Ж. Федра / Ж. Расин: сочинение в 2 томах; пер. с фр. С.В. Шервинского. – М.-Л.: Academia, 1937. – Т. 2. – 355 с.
46. Ремизов, А.М. Чертик / А.М. Ремизов // Собрание сочинений: в 11 т. – СПб.: ООО Издательство «Росток», 2015. – Т. 11. – С. 87–116.
47. Руссо, Ж.Ж. Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников живущих в маленьком городке у подножия Альп. Собраны и изданы Ж-Ж. Руссо в 1761 / Ж.Ж. Руссо // Избр. Сочинения: в 3 т.; пер. с фр. Н.И. Немчиновой, А.А. Худадовой. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 2. – 759 с.
48. Толстой, Л.Н. Метель / Л.Н. Толстой // ПСС в 100 т. Художественные произведения: в 18 т. – М.: Наука, 2002. – Т. 2. 1852–1856. – С. 182–204.
49. Уайлд, О. De Profundis. Тюремная исповедь / О. Уайльд // Собрание сочинений: в 3 т.; пер. с англ.; сост. Л. Дорошевича; коммент. В. Мурат, Ю. Фридштейна. – М: ТЕРРА–Книжный клуб, 2003. – Т. 3: Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. –С. 409–527.
50. Хармс Д.И. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения, не вошедшее в Т. 1–3 / Д.И. Хармс // Полное собрание сочинений: в 3 т.; вступ. ст., сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 2001. – 320 с.
51. Хармс, Д.И. Письма к К.В. Пугачевой / Д.И. Хармс // Новый мир. – 1988. – № 4. – С. 129–142.

52. Хармс, Д.И. Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Д.И. Хармс // Полное собрание сочинений: в 3 т.; сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 1997. – Т. 2. – 504 с.
53. Хармс, Д.И. Стихотворения, переводы / Д.И. Хармс // Полное собрание сочинений: в 3 т.; вступ. ст., сост., подг. текста и примечания В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 1997. – Т. 1. – 440 с.
54. Цветаева, М.И. Живое о живом (Волошин) / М.И. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. – 688 с.
55. Цветаева, М.И. Нездешний вечер / М.И. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. – 688 с.
56. Цветаева, М.И. Неизданное. Сводные тетради / М.И. Цветаева; Подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.
57. Цветаева, М.И. Мой Пушкин / М.И. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – С. 720 с.
58. Цветаева, М.И. Поэт о критике / М.И. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – 720 с.
59. Цветаева, М.И. Письма к Анне Тесковой / М.И. Цветаева. – Болшево, М.О.: Муниципальное учреждение культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве», Типография «Новости», 2008. – 512 с.
60. Цветаева, М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием / М.И. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – 720 с.

61. Черный, С.В. Гарце / С.В. Черный // Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Эллис Лак, 1996. – Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. – 496 с.
62. Ходасевич, В.Ф. Колеблемый треножник / В.Ф. Ходасевич // Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. – С. 77–85.
63. Цвейг, С. Генрих фон Клейст / С. Цвейг // Собрание сочинений: в 10 т.; пер. с нем. – М.: Терра, 1996. – Т. 5: Борьба с безумием: Гёльдерлин, Клейст, Ницше; Ромен Роллан. Жизнь и творчество. – С. 126–187.
64. Шекспир, У. Отелло / У. Шекспир // Отелло. Макбет. Трагедии; пер. с англ. Б. Пастернака, В. Гандельсмана, сопроводит. статьи А. Блока, В. Гандельсмана. – М.: Время, 2018. – 304 с.
65. Шкловский, В.Б. За и против. Заметки о Достоевском / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1957. – 260 с.
66. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
67. Шкловский, В.Б. Собрание сочинений / В.Б. Шкловский. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – Т. 1 Революция / 1910-1950. – 1032 с.
68. Шкловский, В.Б. Собрание сочинений / В.Б. Шкловский. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – Т. 2. Биография. – 1000 с.
69. Шкловский, В.Б. Тетива: О несходстве сходного / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1970. – 170 с.
70. Шкловский, В.Б. ZOO или Письма не о любви / В.Б. Шкловский // Жили-были. – М.: Советский писатель, 1966. – 553 с.
71. Choderlos de Laclos, P.A.F. Les liaisons dangereuses / P.A.F. Choderlos de Laclos. – Paris: Stendhal et Compagnie, 1932. – Т.1. – 364 pp.
72. Choderlos de Laclos, P.A.F. Les liaisons dangereuses / P.A.F. Choderlos de Laclos. – Paris: Le Vasseur et Compagnie, 1934. – Т.1. – P. 2–67.
73. Claris de Florian, J.-P. Celestine. Nouvelle espagnole / J.-P. Claris de Florian // Les six Nouvelles. – Paris: Imprimerie de Didot L'Aine, 1784. – 251 pp.

74. Coleridge, S.T. *The Friend. A Literary, Moral, and Political Weekly Paper, Excluding Personal and Party Politics and The Events of The Day. A Series of Essays* / S.T. Coleridge. – London: Gale and Curtis, Paternoster Row, 1812. – 448 pp.
75. Eliot, T.S. *Ulysses, Order, and Myth* / T.S. Eliot // *The Dial*. – 1923. – Vol. LXXV. – № 5. – P. 17–25.
76. Proust, M. *A la recherche du temps perdu* / M. Proust. – Paris: Gallimard, 1927. – Tome VIII. *Le temps retrouvé*. – 250 pp.
77. Voltaire. *Candide, ou L'optimisme*. Traduit de l'allemand de Mr. le Docteur Ralph / Voltaire. – Paris: Éditions de La Sirène, 1759. – 261 pp.

Литературная критика, труды по теории и истории литературы

78. Абдуллаев, Е.В. «Образуй наш метафизический язык...». История одного пушкинского термина в контексте литературно-философских дискуссий 1820-х годов / Е.В. Абдуллаев // *Вопросы литературы*. – 2014. – № 1. – С. 144–164.
79. Абрамова, М.А. *Миракль* / М.А. Абрамова // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 550.
80. Агамбен, Д. *Нагота* / Д. Агамбен. – М.: Грюндриссе, 2014. – 204 с.
81. Аксенова, Е.Е. *Послание* / Е.Е. Аксенова // *Словарь литературоведческих терминов*; ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: «Просвещение», 1974. – 509 с.
82. Алексеев, М.А. *Заметки на полях. 2. Эпиграф из Бёрка в «Евгении Онегине»*. 3. *Забытое воспоминание о Пушкине Н. И. Греча* / М.А. Алексеев // *Временник пушкинской комиссии 1974*. – Академия наук СССР. Отделение литературы и языка. Пушкинская комиссия. – Л.: «Наука», 1977. – С. 98–112.
83. Амфитеатров, А.В. *Классическая демонология* / А.В. Амфитеатров. – М.: T8RUGRAM, 2017. – 68 с.
84. Анкерсмит, Ф.Р. *Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности* / Ф.Р. Анкерсмит; пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч.

- ред. Д.И. Борисовой. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. – 432 с.
85. Антипина, И.В. Концепция человека в ранней прозе Михаила Кузмина: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Антипина Ирина Владиславовна. – Воронеж, 2003. – 201 с.
86. Апахончич, Д. Редакция романа В.Б. Шкловского «ZOO или Письма не о любви» 1964 года / Д. Апахончич // Летняя школа по русской литературе. – 2015. – Т. 11. – № 4. – С. 317–326.
87. Аристотель. Поэтика / пер. и примеч. Н.И. Новосадского. – Л.: Academia, 1927. – 124 с.
88. Арнольд, В.И. Об эпитафии к «Евгению Онегину» / В.И. Арнольд // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Том 56. – С. 63.
89. Артёмова, С.Ю. Стихотворное послание в русской лирике: поэтика жанровой трансформации / С.Ю. Артёмова. – Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 127 с.
90. Ауслендер, С.А. Вечер у господина де Севираж / С.А. Ауслендер // Золотые яблоки. Рассказы. – М.: Книгоиздательство «Гриф», 1908. – 202 с.
91. Ахматова, А.А. О Пушкине: Статьи и заметки / А.А. Ахматова. – М.: Книга, 1989. – 367 с.
92. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: «Прогресс», 1989. – 616 с.
93. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – 431 с.
94. Батай, Ж. Литература и Зло / Ж. Батай; пер. с фр. и коммент. Н.В. Бунтман, Е.Г. Домогацкой, предисл. Н.В. Бунтман. – М.: Издательство МГУ, 1994. – 166 с.
95. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
96. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – С. 159–206.

97. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: «Искусство», 1986. – 445 с.
98. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. – М.: Русские словари, 2002. – Т. 6. Работы 1960–1970 гг. – 505 с.
99. Бахтин, М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
100. Бахтин, М.М. Собрание сочинений: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – 341 с.
101. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Азбука, 2021. – 640 с.
102. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
103. Бевернаж, Б. Аллохронизм, равенство во времени и современность. Критика проекта радикальной современности Йоханнеса Фабиана и доводы в пользу новой политики времени // Социология власти. – 2016. – Т. 28. – №. 2. – С. 174–202.
104. Белобровцева, И.З. Путеводитель по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: учебное пособие / И.З. Белобровцева, С.К. Кульбюс. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – 208 с.
105. Белунова, Н.И. Категория речевого общения и особенности ее реализации в тексте дружеского письма (на материале писем творческой интеллигенции конца 19 – начала 20 веков) / Н.И. Белунова // Филологические науки. – 1998. – № 2. – С. 78–88.
106. Беньямин, В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
107. Бердсли, М. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм:

- антология / М. Бердсли; пер. с англ.; под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 155–180.
108. Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо; пер. с фр. – М.: Логос, 2002. – 288 с.
109. Богомолов, Н.А. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха / Н.А. Богомолов, Дж. Малмстад. – СПб.: Вита Нова, 2007. – 560 с.
110. Богуславский, А.О. Конфликт / А.О. Богуславский // Словарь литературоведческих терминов; ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
111. Боден, Ж. О демономании колдунов / Ж. Боден; пер. с фр. и лат. И. Сахарчука. – СПб.: CHAOSS / PRESS, 2021. – 413 с.
112. Бодлер, Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер; пер. с фр. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. – М.: Искусство, 1986. – 421 с.
113. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки / С.Г. Бочаров. – М.: Наука, 1974. – 209 с.
114. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
115. Брехт, Б. О театре. Сборник статей / Б. Брехт; пер. с нем. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 366 с.
116. Бродский, И.А. Марина Цветаева: весна 1980 – осень 1990 / И.А. Бродский // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 328 с.
117. Брюсов, В.Я. Неоконченные повести из русской жизни / В.Я. Брюсов // Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. ГИЗ. – М., Петроград: Государственное издательство, 1929. – С. 101.
118. Брюсов, В.Я. Среди стихов: 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с.
119. Бунина, С.Н. Автобиографическая проза М.И. Цветаевой (Поэтика, жанровое своеобразие, мировидение): дис. ... канд. филол. н.: 10.01.02 / Бунина Светлана

- Наумовна. – Харьков, 1999. – 172 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dslib.net/literatura-rosii/avtobiograficheskaja-proza-m-i-cvetaevoj.html>
120. Венцлова, Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы / Т. Венцлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 624 с.
121. Валери, П. Об искусстве / П. Валери; пер. с фр.; изд. подг. В.М. Козовой; предисл. А.А. Вишневского. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.
122. Винкель, Х. «Эпистолярный жанр устарел»: По поводу анахронизма одного жанра и его обновленной инсценировки / Х. Винкель // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Форум немецких и российских исследователей. – М., 2002. – С. 209–226.
123. Виноградов, В.В. Школа сентиментального натурализма (роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. – М.: Наука, 1976. – С. 141–190.
124. Виноградов, В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка / В.В. Виноградов. – Л.: Academia, 1935. – 461 с.
125. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I / Л. Витгенштейн; пер. с нем. М.М. Козловой, Ю.А. Асеева. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
126. Волкова, А.В. Принципы прозы XX века в творчестве Д. Хармса // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 3. – С. 123–128.
127. Волошин, М.А. Анри де Ренье / М.А. Волошин // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 18–34.
128. Волошин, М.А. Собрание сочинений. Переводы / М.А. Волошин; сост. А.В. Лаврова; подготовка текста и коммент. П.Р. Заборова, М.Ю. Кореневой, Д.В. Токарева. – М.: Эллис Лак, 2006. – Т. 4. – 992 с.
129. Волошинов, В.Н. (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / В.Н. Волошинов. – М.: Лабиринт, 1993. – 196 с.
130. Вольперт, Л.И. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роман в письмах» / Л.И. Вольперт // Пушкинский сборник. Ученые записки Ленинградского

государственного педагогического института им. А.И. Герцена. – 1972. – Т. 483. – С. 84–114.

131. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика // П.А. Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 464 с.

132. Гаспаров, М.Л. От поэтики быта к поэтике слова / М.Л. Гаспаров // Марина Цветаева. Статьи и тексты // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. Literarische Reihe, Herausgegeben von Aage A. Hansen-Loeve. – 1992. – № 32. – P. 5–15.

133. Гаспаров, М.Л. Литературная энциклопедия терминов и понятий / М.Л. Гаспаров; под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК Интелвак, 2001. – 1600 стб.

134. Гинзбург, К. Остранение: Предыстория одного литературного приема / К. Гинзбург // Новое литературное обозрение. – 2006. – №. 80. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/4/ostranenie-predystoriya-odnogo-literaturnogo-priema.html>

135. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Худож. лит., 1976. – 448 с.

136. Гольдман, Л. Сокровенный бог / Л. Гольдман; пер. с фр. В.Г. Большакова. – М.: Логос, 2001. – 480 с.

137. Гор, Г.С. Замедление времени / Г.С. Гор // Николай Клюев. Воспоминания современников; сост. П.Е. Поберезкина. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 888 с.

138. Грейс, Б. Медиум становится посланием / Б. Грейс // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nz/2003/6/medium-stanovitsya-poslaniem.html>

139. Грехнев, В.А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр / В.А. Грехнев // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1978. – 151 с.

140. Громбах, С.М. Об эпитафии к «Евгению Онегину» / С.М. Громбах // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1969. – Вып. 3. – Том XXVIII. – С. 211–219.

141. Громбах, С.М. Пушкин и медицина его времени / С.М, Громбах. – М.: Медицина, 1989. – 272 с.
142. Губер, П.К. Дон-Жуанский список А.С. Пушкина. Главы из биографии / П.К. Губер. – СПб: Издательство «Петроград», 1923. – 290 с.
143. Гуковский, Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г.А. Гуковский. – М.: ОГИЗ – Государственное издательство художественной литературы, 1948. – 437 с.
144. Гумилев, Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Н.С. Гумилев. – М.: Воскресенье, 2006. – Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. – 552 с.
145. Дебрецени, П. Блудная дочь. Подход Пушкина к прозе / П. Дебрецени; пер. с англ. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. – 398 с.
146. Делез, Ж. Кафка: За малую литературу / Ж. Делез Ф. Гваттари; пер. с фр. Я.И. Свирского. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
147. Деррида, Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Ж. Деррида; пер. с фр. Г.А. Михалкович. – Минск: Современный литератор, 1999. – 832 с.
148. Дидро, Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро; пер. с фр. Р. Линцер; сост. Мих. Лифшица; ред. пер. М. Черневич; вступит. статья В. Бахмутского; примеч. Е. Сапрыкиной. – М.: Художественная литература, 1980. – 659 с.
149. Диев, В.А. Драма / В.А. Диев // Словарь литературоведческих терминов; ред. сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 70–79.
150. Дмитриева, Е.Е. Эпистолярный жанр в творчестве А.С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Дмитриева Екатерина Евгеньевна. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1986. – 18 с.
151. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Д. Жаккар; пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с.
152. Жаккар, Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности / Ж.-Ф. Жаккар. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.

153. Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Том 1–2. – 944 с.
154. Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов: Коллективная монография / Под ред. В.Б. Зусевой-Озкан. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 688 с.
155. Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов; предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
156. Зенкин, С.Н. Русский формалист на rendez-vous / С.Н. Зенкин // Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 465–471.
157. Зенкин, С.Н. Стратегическое отступление Ролана Барта / С.Н. Зенкин // Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 5–77.
158. Зусева-Озкан, В.Б. Маскулинность и фемининность в литературе русского модернизма: случаи Блока и Цветаевой / В.Б. Зусева-Озкан // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 448. – С. 30–34.
159. Зусева-Озкан, В.Б. Рассказы М.А. Кузмина от лица женщины: проблема конструирования фемининности / В.Б. Зусева-Озкан // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – Т. 22. – № 2. – Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 2023. – С. 90–97.
160. Иванов, Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики / Вяч. Вс. Иванов // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=3&abs=IVANOV6>
161. Иванюк, Б.П. «Все повторяю первый стих....» Марины Цветаевой: диалог с прототекстом («Стол накрыт на шестерых» Арсения Тарковского) / Б.П. Иванюк // Новый филологический вестник. – 2022. – № 4 (63). – С. 203–213.
162. Иванюк, Б.П. «Державин. Жизнь званская» С. Петрова – «Евгению. Жизнь званская» Г. Державина: диалог с прототекстом / Б.П. Иванюк // Вестник Томского госуниверситета. – Филология. – 2020. – № 65. – С. 193–203.

163. Иванюк, Б.П. «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Идиот» Ф. Достоевского: сюжетные перверсии «высокого» слова / Б.П. Иванюк // *Russian Linguistic Bulletin*. – 2019. – № 2 (18). – С. 9–14.
164. Иванюк, В.П. Жанровая вставка в поэзии Г.Р. Державина / Б.П. Иванюк // *Филология и культура. Philology and culture*. – 2015. – №1 (39). – С. 172–176.
165. Иванюк, Б.П. Нарративные стихотворные жанры: рассказ, лэ, гавэнда, новелла, фаблио, шванк (словарный формат) / Б.П. Иванюк // *Филоlogos*. – 2020. – № 3 (46). – С. 44–49.
166. Иванюк, Б.П. Подражание стихотворное: словарный формат / Б.П. Иванюк // *Филоlogos*. – 2021. – № 1 (48). – С. 33–41.
167. Иванюк, Б.П. Сатирические и пародийные стихотворные жанры / Б.П. Иванюк // *Филоlogos*. – 2009. – № 5 (1–2). – С. 126–136.
168. Иванчук, И.А. Риторический компонент в публичном дискурсе носителей элитарной речевой культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.02.01 / Иванчук Ирина Анатольевна. – Саратов: Научная книга, 2005. – 65 с.
169. Игошева, Т.В. Две души: мифологема души в статье А. Блока «Душа писателя» и стихотворении в прозе И.Ф. Анненского «Моя душа» / Т.В. Игошева // *Ученые записки Новгородского государственного университета*. – 2021. – № 6 (39). – С. 712–716.
170. Игошева, Т.В. Жанровый след элегических моделей в стихотворении А. Блока «О, нет! Не расколдуешь сердца ты...» / Т.В. Игошева // *МОВА І КУЛЬТУРА*. (Науковий журнал). – Киев: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – Вип. 18. – Т. V (180). С. 375–383.
171. Игошева, Т.В. О стихотворении Велимира Хлебникова, посвященном Михаилу Клопскому («Святче Божий!..») / Т.В. Игошева, Д.Б. Терешкина // *Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы международной научной конференции. Великий Новгород, 17 – 19 октября 2013*. – М., 2015. – С. 89–96.
172. Игошева, Т.В. Пастернак: новый формат / Т.В. Игошева, Г.В. Петрова // *Русская литература*. – 2015. – № 2. – С. 266–268.

173. Игошева, Т.В. Понятие «воли» в размышлениях А. Блока о революции / Т.В. Игошева // Соловьевские исследования. – 2020. – № 3 (67). – С. 79–92.
174. Игошева, Т.В. Роман М.А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: о семантике заглавия / Т.В. Игошева // Русский модернизм и его наследие. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 381–402.
175. Игошева, Т.В. «Русский универсализм»: новое о Вячеславе Иванове / Т.В. Игошева // Русская литература. – 2020. – № 2. – С. 211–213.
176. Игошева, Т.В. Символизм и постсимволизм: диалог эстетических систем / Т.В. Игошева // Русская литература. – 2012. – № 1. – С. 235–237.
177. Игошева, Т.В. «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока: поэтика религиозного символизма / Т.В. Игошева. – Великий Новгород: Новгород. гос. ун-т (ИПЦ НовГУ им. Ярослава Мудрого), 2004. – 128 с.
178. Игошева, Т.В. Стихотворение А.А. Блока «Вспомнил я старую сказку...»: о пропущенных звеньях традиции / Т.В. Игошева // Художественные традиции в русской литературе XX-XXI веков: сб. статей и материалов V международной научной конференции «Мусатовские чтения – 2015». – Великий Новгород, 2017. – С. 38–49.
179. Ищук-Фадеева, Н.И. Драма. Жанр / Н.И. Ищук-Фадеева // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий; гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. – 358 с.
180. Калинин, И.А. К 100-летию формализма: Виктор Шкловский: фигуры и жанры теоретического воображения. От составителя / И.А. Калинин // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/133_nlo_3_2015/article/11447/
181. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
182. Кант, И. Трактаты и письма / И. Кант. – М.: Наука, 1980. – 711 с.

183. Карташева, А.О. К эпистолярным стратегиям русского модернизма: жанровые новации в стихотворной переписке В. Брюсова и А. Белого / А.О. Карташева, Л.Г. Кихней, О.И. Осипова // *Litera*. – 2023. – № 7. – С. 204–219.
184. Квинт, Г.Ф. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Г.Ф. Квинт; пер. с лат. М.Л. Гаспарова. – М.: Издательство Художественная литература, 1970. – 481 с.
185. Кихней Л.Г. Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX века / Л.Г. Кихней. – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1989. – 162 с.
186. Кихней, Л.Г. Лирические адресации в творчестве Марины Цветаевой: монография / Л.Г. Кихней, Т.С. Круглова. – 2-е изд., расшир. и доп. – М.: МАКС-Пресс, 2023. – 236 с.
187. Кихней, Л.Г. Литературный жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) / Л.Г. Кихней // *Материалы IV Международной научно-практической конференции «Россия в мире»*; отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – Москва–Пенза: Издательство Пензенского государственного университета, 2018. – С. 390–397.
188. Кихней, Л.Г. Под знаком акмеизма: монография / Л.Г. Кихней. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2017. – 608 с.
189. Кихней, Л.Г. О механизме жанрового моделирования лирики: авторская установка и «память жанра» / Л.Г. Кихней // *Метаморфозы жанра. Материалы 7-ой международной науч. конференции «Художественный текст и культура»*. – Владимир: ВГУ, 2010. – С. 204–217.
190. Кихней, Л.Г. Пути, перепутья, традиции и новаторство в поэзии. Течения, направления, личности / Л.Г. Кихней, О.А. Сысоева // *История русской литературы XX–XXI веков: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям*; под общ. ред. В.А. Мескина. – М.: Юрайт, 2020. – С. 21–42.
191. Кобринский, А.А. Статьи о русской литературе / А.А. Кобринский. – СПб.: Свое издательство, 2013. – 407 с.

192. Кобринский, А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века / А.А. Кобринский. – СПб.: Свое издательство, 2013. – 316 с.
193. Ковалева, Н.А. Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура: автореф. дис. ... д-ра филол. н.: 10.02.01 / Ковалева Наталья Анатольевна. – М., 2002. – 48 с.
194. Козьменко, М.В. Словарь актуальных терминов и понятий. Поэтика / М.В. Козьменко, Д.М. Магомедова; гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. – 358 с.
195. Козюра, Е.О. Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э.Т.А. Гофман / Е.О. Козюра // Характериологические стратегии в русской литературе: коллективная монография / А.А. Фаустов [и др.]; науч. ред. А.А. Фаустов. – Воронеж: Научная книга, 2013. – С. 293–315.
196. Компаньон, А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А. Компаньон; пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
197. Констан, Б. О политических реакциях / Б. Констан // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2019. – Т. III. – № 2. – С. 205–231.
198. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 112 с.
199. Кормилов, С.И. Конфликт / С.И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК Интелвак, 2001. – Стб. 392–393.
200. Королева, В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... докт. филол. н.: 10.01.01 / Королева Вера Владимировна. – Владимир, 2020. – 338 с.
201. Кочеткова, Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания) / Н.Д. Кочеткова. – СПб.: Наука, 1994. – 288 с.
202. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–458.

203. Кувшинов, Ф.В. «Тело» в художественном мире Д.И. Хармса / Ф.В. Кувшинов // Сборник научных трудов аспирантов и соискателей. Часть I. – Липецк: ЛГПУ, 2004. – С. 190–194.
204. Кудрова, И.В. Версты, дали. Марина Цветаева. 1922–1939 / И.В. Кудрова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 368 с.
205. Кундера, М. Искусство романа / М. Кундера. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2022. – 190 с.
206. Курьянович, А.В. Элитарная речевая культура в зеркале отечественной эпистолярной традиции / А.В. Курьянович // Вестник ТГПУ. – 2011. – Выпуск 3 (105). – С. 76–80.
207. Лазарчук, Р.М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10640 / Лазарчук Римма Михайловна. – Л., 1972. – 19 с.
208. Левкович, Я.Л. К датировке «Марии Шонинг» Пушкина / Я.Л. Левкович // Временник Пушкинской комиссии; АН СССР. Отд. лит. и яз. Пушкинская комиссия; ред. М.П. Алексеев. – 1980. – Вып. 15. – С. 103–108.
209. Левченко, Я.С. Это не любовь: Грамматика ощущений в одном эпистолярном метаромане / Я.С. Левченко // Новое литературное обозрение. – 2019. – Т. 159. – № 5. – С. 125–138.
210. Леденев, А.В. Набоков и другие: поэтика и стилистика В. Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века: монография / А.В. Леденев. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2004. – 255 с.
211. Леденев, А.В. Образные и стилевые черты судопроизводственного мышления в прозе Леонида Андреева / А.В. Леденев // Русский язык в школе. – 2022. – Т. 83. – № 82. – С. 77–87.
212. Леденев, А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 / Леденев Александр Владимирович. – М., 2005. – 338 с.
213. Леденев, А.В. Поэтика созерцания в стихотворениях М. Кузмина «Фузий в блюдечке» и Г. Иванова «Глядит печаль огромными глазами...» / А.В. Леденев

// Лицом к лицу: тайны взаимопостижения: сборник статей русско-японского научного семинара; Южно-Сахалинск, 11-12 сентября 2018 г. – М.: МАКС Пресс, 2018. – С. 32–36.

214. Леденев, А.В. Смещенные состояния сознания и способы их передачи в романе Владимира Набокова «Защита Лужина» / А.В. Леденев // Мир русскоговорящих стран. – 2019. – № 2. – С. 62–65.

215. Леденев, А.В. Художественные ресурсы пунктуации в произведениях В.В. Набокова: от языкового к образному знаку / А.В. Леденев, И.Н. Коржова // Известия Российской академии наук. – 2022. – Т. 81. – № 6. – С. 16–25.

216. Лежнев, А.З. Проза Пушкина / А.З. Лежнев. – Изд. 2-е. – М.: Художественная литература, 1966. – 264 с.

217. Лежнев, А.З. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования / А.З. Лежнев. – М.: Художественная литература, 1937. – 416 с.

218. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Ad Marginem'93. – М., 1994. — С. 307–323.

219. Логунова, Н.В. Жанры малой эпистолярной прозы начала XX века: особенности жанровой стратегии / Н.В. Логунова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Актуальные проблемы литературоведения. – 2009. – Вып. 7. – С. 194–198.

220. Логунова, Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI века: эволюция жанра и художественного дискурса: дисс. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 / Логунова Наталья Валерьевна. – М., 2011. – 447 с.

221. Лосев, А.Ф. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / А.Ф. Лосев. – М.: Наука, 1973. – 256 с.

222. Лотман, Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя // Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.

223. Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960 – 1990. «Евгений Онегин». Комментарии / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2003. – 847 с.

224. Лотман, Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста / Ю.М. Лотман. – Тарту: Тартуский государственный университет, ЭССР, 1975. – 110 с.
225. Лотман, Ю.М. Сотворение Карамзина / Ю.М. Лотман. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
226. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство. 1970. – 387 с.
227. Ляпин, Р.С. Постмодернистский нарративные приемы в малой прозе А. Гаврилова / Р.С. Ляпин // Cuadernos de Rusística Española. – 2020. – № 16. – P. 171–181. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://doi.org/10.30827/cre.v16i0.15292>
228. Магун, А.В. От триггера к трикстеру. Энциклопедия диалектических наук / А.В. Магун. – М.: Издательство Института Гайдара, 2022. – Т. 2: Негативность в этике. – 368 с.
229. Макаркина, Ю.В. Эпистолярное наследие Б. Пастернака (композиционно-коммуникативные особенности и концептуальное содержание): дис. . . . канд. филол. н.: 10.02.01 / Макаркина Юлия Викторовна. – Орел, 2008. – 205 с.
230. Манн Ю.В. Мировая художественная культура. XX век. Литература (+CD) / Ю.В. Манн, В.А. Зайцев, О.В. Стукалова, Е.П. Олесина. – СПб.: Питер, 2008. – 464 с.
231. Манн, Ю.В. Автор и повествование / Ю.В. Манн // Известия АН СССР. Отделение Литературы и Языка. – 1991. – № 1. – С. 11.
232. Марков, В. Беседа о прозе М.А. Кузмина / В. Марков // Кузмин М.А. Проза в 12 т.; ред. В. Марков [и др.] // Berkeley. CA. USA: Berkeley Slavic Specialties. – 1984. – Т. 1 – С. VII– XVIII.
233. Марков, В. О свободе в поэзии / В. Марков // Воздушные пути. Альманах-II. – Нью-Йорк: редактор-издатель Р.Н. Гринберг, 1961. – С. 215–239.
234. Марьянов, Б.М. «Еще минуты – им мы предстанем перед богом !..» / Б.М. Марьянов // Наука и религия. – 1979. – № 6. – С. 50–51.

235. Модзалевский, Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание) / Б.Л. Модзалевский. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1910. – 442 с.
236. Мочульский, К.В. Достоевский: Жизнь и творчество / К.В. Мочульский. – Париж: YMCA-Press, 1980. – 563 с.
237. Мюшембле, Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. / Р. Мюшембле; пер. с фр. Е.В. Морозовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 584 с.
238. Нанси, Ж.-Л. Прерванный миф / Ж.-Л. Нанси // Непроизводимое сообщество: Новое издание, пересмотренное и дополненное; пер. с фр. Ж. Горбылевой, Е. Троицкого. – М.: Водолей, 2011. – С. 87–129.
239. Непомнящий, В.С. Предназначение / В.С. Непомнящий // Новый мир. – 1979. – № 6. – С. 236–253.
240. Никитина, О.В. Семантико-стилистический анализ писательского эпистолярия: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.01 / Никитина Ольга Вячеславовна. – Саратов, 1999. – 21 с.
241. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или эллинистов и пессимизма / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т.; пер. с нем.; составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47–159.
242. Оден, У.Х. Лекции о Шекспире / У.Х. Оден // пер с англ. М. Дадына; Предисл. М. Дадына. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2008. – 576 с.
243. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т.1. А–К / Под общ. ред. Н.И. Михайловой; сост. Н.И. Михайлова, В.А. Кошелев, М.В. Строганов. – М.: Русский путь, 1999. – 576 с.
244. Онегинская энциклопедии: В 2 т. Т. 2. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И. Михайловой; сост. Н. И. Михайлова, В.А. Кошелев, М.В. Строганов. – М.: Русский путь, 2004. – 804 с.
245. Осипова, О.И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: монография / О.И. Осипова. – М.: Изд-во ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2014. – 360 с.

246. Осипова, О.И. Жанровый синкретизм в модернистском романе: В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Кузмин / О.И. Осипова // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2013. – № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovyy-sinkretizm-v-modernistskom-romane-v-bryusov-f-sologub-m-kuzmin/viewer>
247. Осипова, О.И. Иронический модус мифа в романе М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» / О.И. Осипова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 12. Симферополь, Крымский архив. – 2014. – С. 164–171.
248. Осипова, О.И. Миф и биография в романе М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» / О.И. Осипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 6. Ч. 1. – С. 155–158.
249. Осипова, О.И. Мифопоэтика романа М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» / О.И. Осипова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. – 2013. – №4 (79). – С. 127–130.
250. Осипова, О.И. Традиции «Александрии» в прозе XX века: от стилизации к пародии / О.И. Осипова, О.А Сыроева // Научный диалог. – 2019. – № 9. – С. 206–218.
251. Падучева, Е.В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла / Е.В. Падучева // Семиотика и Информатика. – 1982. – № 18. – С. 76–119.
252. Панова, Л.Г. Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие / Л.Г. Панова; науч. ред. М. Трунин. – М.: Рутения, 2021. – 928 с.
253. Панова, Л.Г. Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузмин – забытый провозвестник модернистской прозы / Л.Г. Панова // Сюжетология и сюжетология № 1. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2017. – С. 79–149.
254. Пастернак, Б.Л. Генрих Клейст / Б.Л. Пастернак // Воздушные пути. – М.: «Советский писатель», 1983. – С. 349–356.

255. Петрунина, Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции) / Н.Н. Петрунина. –Л.: Наука, 1987. – 336 с.
256. Подъяпольская, О.Ю. Типология адресованности в текстах эпистолярного жанра (На материале писем Ф. Кафки): автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.19 / Подъяпольская Ольга Юрьевна. – Челябинск, 2004. – 24 с.
257. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Academia, 1928. – 152 с.
258. Пропп, В.Я. Проблема смеха и комизма / В.Я. Пропп // Русская литература XIX – XX веков. Ученые записки Ленинградского государственного университета имени А.А. Жданова. Серия филологических наук. – 1971. – № 355. – Вып. 76. – С. 160–178.
259. Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д / М.Н. Виролайнен, Е.О. Ларионова, Ю.Н. Чумаков. – СПб.: Нестор-История, 2009. – 520 с.
260. Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. Е–К / М.Н. Виролайнен, Е.О. Ларионова, Ю.Н. Чумаков. – СПб.: Нестор-История, 2012. – 600 с.
261. Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 3. Л–О. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 640 с.
262. Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 4. П–Р. – СПб.: Нестор-История, 2020. – 592 с.
263. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
264. Рак, В.Д. К уточнению датировки «Марьи Шонинг» / В.Д. Рак // Русская литература. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – 1994. – № 4.– С. 92–100.
265. Рансьер, Ж. Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. – 2016. – № 2. – Т. 28. – С. 203–223.
266. Ревзина, О.Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) / О.Г. Ревзина, И.И. Ревзин // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1971. – С. 232–254.

267. Рогинская, О.О. «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) / О.О. Рогинская, Н.Д. Тмарченко // Болдинские чтения; под ред. Н.М. Фортунатова. – Нижний Новгород: Издательство ННГУ, 2001. – С. 37–49.
268. Рогинская, О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.08 / Рогинская Ольга Олеговна. – М., 2002. – 236 с.
269. Росси, Л. К вопросу о соотношении эпистолярной и художественной прозы в России в последней четверти XVIII века / Л. Росси // Nortman M., Rossi L., Verč I. *Slavica tergestina 2. Studia russica*. – Trieste: LINT, 1994. – P. 91–115.
270. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
271. Саакянц, А. Одиннадцать недель в Берлине (Глава кз книги «Птица-Феникс») / А. Саакянц // Марина Цветаева. Статьи и тексты. – Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband № 32, Literarische Reihe, Herausgegeben von Aage A. Hansen-Loeve. – Wien, 1992. – P. 43–62.
272. Саблина, Е.Е. Поэтика Хармса: автореф. дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Саблина Елена Евгеньевна. – Астрахань, 2009. – 24 с.
273. Сапожникова, Н.В. Философско-антропологическая природа эпистолярного дискурса: автореф. ...докт. филол. н.: 09.00.13 / Сапожникова Наталия Васильевна. – Екатеринбург, 2004. – 338 с.
274. Седов, К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции / К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2004. – 317 с.
275. Семенов, В.Б. Литературная энциклопедия терминов и понятий / В.Б. Семенов; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
276. Сидяков, Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Редакционно-издательский отдел Латвийского Ордена Трудового Красного Знамени Государственного университета им. Петра Стучки / Л.С. Сидяков. – Рига, 1973. – 220 с.

277. Слободнюк, С.Л. «Дьяволы» «серебряного» века. Древний гностицизм и русская литература 1890 – 1930 гг. / С.Л. Слободнюк. – СПб.: «Алетейя», 1998. – 427 с.
278. Словарь литературоведческих терминов; ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
279. Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «За» и «Против»: сб. статей; пер. с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков; под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 452.
280. Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И.П. Смирнов. – М: Наука, 1977. – С. 9–165.
281. Сомова, С.В. Жизнь в рамках искусства: к проблеме композиционного центра «Первой книги рассказов» Михаила Кузмина / С.В. Сомова // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. – Т. 19. – Вып. 1. – С. 50–56. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-50-56>
282. Сталь, де Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / вступ. статья А.А. Аникста; пер. с фр. В.А. Мильчиной. – М.: Искусство, 1989. – 476 с.
283. Старобинский, Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: в 2 т. // Ж. Старобинский; пер. с фр. Е.П. Васильевой, Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина, В.А. Мильчиной, М.С. Неклюдовой, Т.И. Смоляровой, П.П. Шкаренкова; сост., отв. ред. и авт. предисл. С.Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 1 – 496 с.
284. Степанов, А.Г. Пародия / А.Г. Степанов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий; гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. – С. 159.
285. Степанов, Н.Л. Проза Пушкина / Н.Л. Степанов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – 301 с.

286. Тмарарчэнкo, Н.Д. Жанр / Н.Д. Тмарарчэнкo // Пoэтика. Словарь актуальных терминов и понятий; гл. науч. ред. Н.Д. Тмарарчэнкo. – М.: Издательство Кулагинoй Intrada, 2008. – С. 69–71.
287. Тмарарчэнкo, Н.Д. Конфликт драматический / Н.Д. Тмарарчэнкo // Пoэтика. Словарь актуальных терминов и понятий; гл. науч. ред. Н.Д. Тмарарчэнкo. – М.: Издательство Кулагинoй Intrada, 2008. – С. 104–105.
288. Ткачэнкo, В.И. Языковые особенности нефикциональных текстов Франца Кафки / В.И. Ткачэнкo // Вестник БФУ им. И. Канта. – 2016. – Выпуск № 2. – С. 13–20.
289. Тодд, У.М.Ш. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У.М.Ш. Тодд; пер. с англ. И.Ю. Куберского. – СПб.: Академический проект, 1994. – 207 с.
290. Тодд, У.М.Ш. Литература и общество в эпоху Пушкина / У.М.Ш. Тодд; пер. с англ. А.Ю. Мирoлюбoвой. – СПб.: Академический проект, 1996. – 306 с.
291. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
292. Тодоров, Ц. Дух Просвещения / Ц. Тодоров; пер. с фр. – М.: Московская школа политических исследований, 2010. – 120 с.
293. Токвиль, де А. Демократия в Америке / А. де Токвиль; пер. с фр., предисл. Гарольда Дж. Ласки. – М.: Прогресс, 1992. – 554 с.
294. Томашевский, Б.В. Пушкин и народность / Б.В.Томашевский // Пушкин: Работы разных лет. – М.: «Книга», 1990. – С. 78–129.
295. Томашевский, Б.В. Теория литературы (Пoэтика). – Л.: Ленинградское отделение государственного издательства, 1925. – 238 с.
296. Топоров, В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 476–574.
297. Тульчинский, Г.Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии / Г.Л. Тульчинский // Психология процессов художественного творчества. – Л.: Худож.литература, 1980. – С. 241–245.

298. Турбин, В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении лит. жанров / В.Н. Турбин. – М.: Просвещение, 1978. – 239 с.
299. Тынянов, Ю.Н. Архаисты и новаторы / Ю.Н. Тынянов. – Л.: Прибой, 1929. – 598 с.
300. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 578 с.
301. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
302. Фейнберг, И.Л. Незавершенные работы Пушкина / И.Л. Фейнберг. – Изд. 7-е. – М.: Художественная литература, 1979. – 366 с.
303. Фесенко, О.П. Дружеское письмо как дискурсивный гипержанр / О.П. Фесенко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2008. – С. 168–175.
304. Формальный метод: Антология русского модернизма. Системы / под ред. С.А. Ушакина. – Екатеринбург – М.: Кабинетный ученый, 2016. – Том 1. – 956 с.
305. Фрейденберг, О.М. Происхождение пародии / О.М. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. – Тарту, ЭССР: Издательство Тартуского государственного университета, 1973. Т. VI. – С. 490–497. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Proisxozhdenieparodii>
306. Фридендер, Г.М. Пушкин и его заветы будущим поколениям / Г.М. Фридендер // Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». – СПб.: Наука, 1995. – С. 5–195.
307. Фуко, М. Живопись Мане / М. Фуко; пер. с фр. А.В. Дьякова. – СПб.: Владимир Даль, 2011. – 232 с.
308. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху М. Фуко; пер. с фр. И.К. Стаф. – М.: Аст Москва, 2010. – 698 с.
309. Фуко, М. Что такое просвещение? / М. Фуко; пер. с франц., примеч. Н.Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1999. – № 2.

– С. 132–149. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/fuko-99.htm>

310. Хализев, В.Е. Драма / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 242–248.

311. Ханзен-Леве, Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / А. Оге Ханзен-Леве; пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Языки русской литературы, 2001. – 672 с.

312. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

313. Штерн, М.С. «Ночные циклы» в литературе романтизма: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Флорентийский ночи» Г. Гейне / М.С. Штерн // Вестник Омского университета. 2012. – № 2. – С. 403–407. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nochnye-tsikly-v-literature-romantizma-russkie-nochi-v-f-odoevskogo-i-florentiyskie-nochi-g-geyne?ysclid=15thjyfsh3728077525>

314. Щеглов, Ю.К. Сюжетное искусство Пушкина в прозе / Ю.К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов; предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 137–156.

315. Эйхенбаум, Б.М. О литературе: Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.

316. Эйхенбаум, Б.М. О прозе: сборник статей / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Художественная литература, 1969. – 504 с.

317. Эрлих, В. Русский формализм: история и теория / В. Эрлих; пер. с англ. А.В. Глебовской. – СПб.: Академический проект, 1996. – 352 с.

318. Эткинд, Е.Г. Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) / Е.Г. Эткинд // Вопросы литературы. Выпуск III. – 1992. – С. 43–73.

319. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике: Переводы / Р.О. Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 476 с.

320. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтик / Р.О. Якобсон // Структурализм «за» и «против»: сборник статей / пер. с англ. И.А. Мельчука. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
321. Якобсон, Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников / Р.О. Якобсон. – Прага: Политика, 1921. – 68 с.
322. Якубович, Д.П. «Мария Шонинг» как этап историко-социального романа Пушкина / Д.П. Якубович // Звенья. – 1934. – Т. 3–4. – С. 146–167.
323. Ямпольский, М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 379 с.
324. Altman, J.G. Epistolarity. Approaches to a Form / J.G. Altman. – Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1982. – 252 p.
325. Barabtarlo, G. «English Short Stories» in The Garland Companion to Vladimir Nabokov / G. Barabtarlo. – New York: Garland, 1995. – P. 106–107.
326. Barnstead, J.A. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin / J.A. Barnstead // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin Edited by John E. Malmstad. – Wien: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband, № 24. 1989. – P. 7–16.
327. Bartes, R. Fragments d'un discours amoureux / R. Bartes. – Paris: Seuil, 1977. – 280 pp.
328. Barthes, R. Le plaisir du texte / R. Barthes. – Paris: Éditions du Seuil. – 110 pp.
329. Bataille, G. La littérature et le mal / G. Bataille. – Paris: Gallimard, 1957. – 247 pp.
330. Baudelaire, C. Notes... sur les Liaisons dangereuses / C. Baudelaire // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquiæ. I. Texte établi par Jacques Crépet. – Paris: Louis Conard, libraire-éditeur, 1939. – P. 328–338.
331. Beardsley, M.C. Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism / M.C. Beardsley. – New-York: Harcourt Brace and World, 1958. – P. 572.
332. Booth, W.C. The Rhetoric of Fiction. Second Edition / W.C. Booth. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. – 552 pp.
333. Callens, S. Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII siècle / S. Callens. – Gent, Belgique: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2008. – 109 pp.

Access mode: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/716/RUG01-001414716_2010_0001

[AC.pdf](#)

334. Derrida, J. *La carte postale de Socrate a Freud et au-dela* / J. Derrida. – Paris: Flammarion, 1980. – 549 pp.
335. Derrida, J. *Acts of Literature* / J. Derrida; ed. by D. Attridge. – London, New York: Routledge, 1992. – 236 pp.
336. Douglas, J.C. «Russian Modernism (1890–1934)» / J.C. Douglas // *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis. – 2016. Access mode: <https://www.rem.routledge.com/articles/russian-modernism-1890-1934>.
337. Duyfhuizen, B. *Epistolary Narratives of Transmission and Transgression* / B. Duyfhuizen // *Comparative Literature*. – Vol. 37. – № 1. – Eugene, Oregon, USA: Published by Duke University Press on behalf of the University of Oregon Stable, 1985. – P. 1–26. Access mode: <http://www.jstor.org/stable/1770522>
338. Eagleton, T. *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson* / T. Eagleton. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. – 109 pp.
339. Foucault, M. *Wrong-Doing, Truth-Telling. The Function of Avowal in Justice* / M. Foucault; ed. by F. Brion, B.E. Harcourt; transl. by S.W. Sawyer. – Chicago – Louvain: The University of Chicago Press and UCL Presses Universities de Louvain, 2014. – 344 pp.
340. Frye, N. *Anatomy of criticism: Four essays* / N. Frye. – N.-Y.: Atheneum, 1967. – 383 pp.
341. Gaffiot, F. *Dictionnaire Illustré Latin-Français* / F. Gaffiot. – Paris: Hachette, 1934. – 1702 pp.
342. Gautier, Th. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. / Th. Geutier // *Théophile Gautier*. Bruxelles: Éd. Hetzel, Meline, Cans et Cie. – 1859. Vol. 3. – P. 155.
343. Genette, G. *Seuils* / G. Genette. – Paris: Éditions du Seuil, 1987. – 400 pp.
344. Gerard, M.C. *Les Liaisons Dangereuses de Laclos, roman de la transgression* / M.C. Gerald. – Montréal, Québec, Canada: Université McGill. Département de langue et littérature françaises, 2010. – 93 pp. Access mode: <https://www.>

[researchgate.net/publication/280925361](https://www.researchgate.net/publication/280925361) Les Liaisons Dangereuses de Laclos roman de la transgression

345. Granoien, N. Mixail Kuzmin: An Aesthete's Prose: a PhD dissertation / N. Granoien. – Los Angeles, CA, USA: UCLA. Slavic Languages and Literatures, 1981. – 774 pp.

346. Greber E. Love Letters Between Theory and Litterature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel «ZOO or Letters Not About Love» // Primerjalna književnost. 2006. – № 29. P. 309–322. Access mode: <https://www.researchgate.net/publication/297465364> Love letters between theory and literature Viktor Shklovsky's epistolary novel zoo or letters not about love

347. Herman, L. Handbook of Narrative Analysis / L. Herman, B. Vervaeck. – London: University of Nebraska Press, 2001. – 243 pp.

348. Hodgson, R. Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine // Liberté. 1995. – № 37 (4). – P. 48–56. Access mode: <https://id.erudit.org/iderudit/32323>

349. Infanticide. Procès de Maria Schoning et d'Anna Harlin. Nuremberg, 1787 // Causes célèbres étrangères, publiées en France pour la première fois et traduites de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand, etc. par une société de jurisconsultes et de gens de lettres. – Paris: C.L.F. Panckoucke, M DCCC XXVII (1827). – T. 2. – P. 200–212.

350. Ioffe, D. The poetics of personal behaviour: the interaction of life and art in Russian modernism (1890-1920): PhD thesis / D. Ioffe. – Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Universiteit van Amsterdam, 2009. Access mode: <https://dare.uva.nl/searchidentifier=e1354925-609e-4e4f-9039-951b4527000f>

351. Ionesco, E. Notes et contre-notes / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1966. – 378 pp.

352. Jaccard, J.-Ph. De la réalité au texte: L'absurde chez Daniil Harms / J.-Ph. Jaccard // Cahiers du monde russe et soviétique. – 1985. – № 3–4. – Vol. 26. – P. 269–312.

353. James, H. The Art of Fiction / H. James // The Art of Fiction. – Boston, MA, USA: Cupples, Upham and Company, 1885. – 104 pp.

354. Johnson, R. Nabokov tutorials, 50 studies of The Collected Stories / R. Johnson. Access mode: <http://www.mantex.co.uk/ou/a319/nab-000.htm>

355. Jost, F. Le spectateur qui en savait trop / F. Jost // *Cinémas. Revue d'études cinématographiques Journal of Film Studies*. – 1994. – Vol. 4. – № 3. – P. 121–133.
356. Konigsberg, I. Samuel Richardson and The Dramatic Novel / I. Konigsberg. – Lexington: University of Kentucky Press, 1968. – 152 pp.
357. Korioukina-Sacré, N. L'image du médecin dans la littérature russe du XIXe siècle / N. Korioukina-Sacré // Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Discipline: Littérature. – Paris, 2011. – 667 pp. Access mode: <http://www.theses.fr/2011PA040147>
358. Kundera, M. L'art du roman / M. Kundera. – Paris: Gallimard, 1986. – P. 208–228.
359. Lanoux, A. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin by William Mills Todd. Review / A. Lanoux // *The Slavic and East European Journal*. 2001. – Vol. 45. – № 1. – P. 122–123.
360. Lesueur, C. Le corps communicant: le libertin, l'oeil et le regard dans *Les liaisons dangereuses* / C. Lesueur // *Études françaises. Jean-Paul Sartre, la littérature en partage*. – 2013. – Vol. 49. – № 2. – P. 163–183. Access mode: <https://doi.org/10.7202/1019497ar>
361. Levi-Strass, Cl. L'Homme nu / Cl. Levi-Strass. – P.: Pion, 1971. – 668 pp.
362. Maddox, L. Nabokov's Novels in English / L. Maddox. – Amsterdam: University of Georgia Press, 1983. – 192 pp.
363. Matz, J. The Novel / J. Matz // *A Companion to Modernist Literature and Culture*; ed. by D. Bradshaw, K.J. Dettmar. – USA, UK, Australia: Blackwell Publishing, 2006. – P. 215–226.
364. Mnukhin, Lev. Анализ взаимосвязи эпистолярного творчества Марины Цветаевой с ее автобиографической прозой / Lev. Mnukhin // *Modernités Russes. La poétique autobiographique à l'Âge d'argent et au-delà*. – 2016. – № 16. – P. 161–172. Access mode: https://www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2016_num_16_1_1441
365. Murphey, T. Defining the reliable narrator: The marked status of first-person fiction / T. Murphey // *Journal of Literary Semantics*. – 2012. – № 1. Access mode: <https://www.researchgate.net/publication/272265401>

366. Niederhoff, B. *Perspective. Point of View* / B. Niederhoff // *Handbook of Narratology*; ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. – Berlin, New-York: Walter de Gruyter, 2009. – P. 384–397.
367. Osborne, P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* / P. Osborne. – London: Verso Books, 2013. – 256 pp.
368. Quinn, B. «Virtual Reality in Nabokov's "That in Aleppo Once..."» / B. Quinn // *Kyushu University Institutional Repository. Language and Cultural Research*. – 2002. – № 15. – P. 79–89. Access mode: <https://doi.org/10.15017/5430>
369. Rasparou, A. Александр Введенский и традиция абсурда / A. Rasparou // *Wydział Neofilologii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, 2016. – Access mode: DOI: [10.14746/9788394719852](https://doi.org/10.14746/9788394719852)
370. Regnier, de H. *La canne de jaspe* / H. de Regnier. – Paris: Société du Mercure de France, 1908. – 173 pp.
371. Riggan, W. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator* / W. Riggan. – Oklahoma, Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1982. – 206 pp.
372. Rousset, J. *Forme et Significations* / J. Rousset. – Paris: Corti, 1963. – 194 pp.
373. Ruhe, E. *Comment dater la naissance du roman par lettres en France? Traduit de l'allemand par I* / E. Ruhe. – Demangeat: Université de Würzburg, 2009. – 251 pp.
374. Schuman, S. *Nabokov's Shakespeare* / S. Schuman. – New York: Bloomsbury, 2014. – 204 pp.
375. Schütz, J. *Zu Puškina's «Mar'ja Šoning»* / J. Schütz // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH. – 1984. – Vol. 44. – №. 1. – P. 20–35. Access mode: <https://www.jstor.org/stable/24001961>
376. Skibska, A.M. *On Viktor Shklovsky's Penchant for Forms* / A.M. Skibska // *Poznańskie Studia Slawistyczne*, № 13. Poznań. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences. – 2017. – P. 17–31. Access mode: DOI: [10.14746/pss.2017.13.1](https://doi.org/10.14746/pss.2017.13.1)
377. Stevens, M.-M.D. *Baudelaire lecteur de Laclos* / M.-M.D. Stevens // *Études françaises*. – 1969. – Vol. 5. – № 1. – P. 3–30. Access mode: <https://doi.org/10.7202/036366ar>

378. Strandberg, V. Nabokov and «The Prism of Art» / V. Strandberg // *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*; ed. G.S. Kellman, M. Irving. – Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. – P. 189–202.
379. Todd, W.M.Sh. *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin* / W.M.Sh. Todd. – Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999. – 230 pp.
380. Todorov, T. *Critique de la critique* / T. Todorov. – P.: Editions du Seuil, 1984. – 208 pp.
381. Todorov, T. *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique* / T. Todorov. – P.: Editions du Seuil, 1981. – 318 pp.
382. Versini L. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des «Liaisons dangereuses»*. – Paris: Klincksieck, 1968. – 796 pp.
383. Watt, I. *The Rise of The Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* / I. Watt. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957. – 334 pp.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1. Избранные цитаты в дополнение к главе 1

Дополнительный материал к параграфу 1.2

1. «Различны площадная и комнатная зоны контакта и фамильярности (“близости”); различны с этой точки зрения дворец и дом, храм (собор) и домовая протестантская церковь»⁵³⁴.
2. «Светские формы общения превращались в эстетическую категорию, а литературные образцы моделировали светское поведение и его оценку»⁵³⁵.
3. «Что волнует нас при виде человека, охваченного какой-нибудь большой страстью? Его слова? Иногда. Но нас всегда трогают выкрики, невнятная речь, надтреснутый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы. <...> Голос, тон, жест, игра – все это принадлежит актеру, а это, главным образом, и производит на нас сильное впечатление, особенно в зрелищах великих страстей»⁵³⁶.
4. «Прозаичность анализа становилась поэтичной. Хладнокровие и благоразумие, с которым определялось положение героя, создавало новое качество героя»⁵³⁷.

Дополнительный материал к параграфу 1.3

5. «Слово здесь двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное»⁵³⁸.
6. «То, что изнутри есть процесс, единичность и множественность, неуловимая однозначным словом, то извне – форма, сумма, название»⁵³⁹.
7. «Истина же ... возникает вне текста как возможность взглянуть на каждого из героев и на каждый, писанный от первого лица текст с позиции другого (других) героев и других текстов»⁵⁴⁰.

⁵³⁴ Бахтин М.М. Слово в романе. С. 208.

⁵³⁵ Тодд У.М.Ш. Литература и общество в эпоху Пушкина. С. 13.

⁵³⁶ Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» С. 154

⁵³⁷ Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. С. 25.

⁵³⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 228.

⁵³⁹ Гинзбург Л. Я. Проблема психологического романа. С. 407.

⁵⁴⁰ Лотман Ю.М. Точка зрения текста. С. 326—327.

8. «Так, в “Повестях Белкина” каждый рассказ имеет трех повествователей: лицо, рассказавшее его Белкину (лица эти хотя и закодированы инициалами, но социально и психологически конкретизированы), сам Белкин и Пушкин. Кроме того, в тексте фигурируют герои, которые своей прямой речью часто очень существенно деформируют точку зрения повествования»⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Лотман Ю.М. Точка зрения текста // Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 334.

Приложение № 2. Избранные цитаты критиков в дополнение к параграфу 2.1

1. «О своих путевых впечатлениях пишут неутомимые путешественники, в столицу пишут провинциалы, в провинцию – петербуржцы»⁵⁴².
2. «...она “рассеяна” в тексте в разные точки зрения, соотносящиеся с самостоятельными центрами – “субъектами” стилистических систем»⁵⁴³.
3. «Так, в “Роман в письмах” введены рассуждения на общественно-политические темы, в частности, о том, чем для Российской империи первой трети XIX века являлась аристократия (“аристократия”, в пушкинском тексте⁵⁴⁴), или, как называла подобный мысленный ряд А.А. Ахматова, “...излюбленные пушкинские размышления о новой знати”».⁵⁴⁵
4. «Но поистине невозможно вынести присутствие человека, все выражения, жесты, интонации, позы и привычки которого выдают скверное воспитание»⁵⁴⁶.

⁵⁴² Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. С. 17.

⁵⁴³ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин»). С. 67.

⁵⁴⁴ Пушкин А.С. Роман в письмах // Полное собрание сочинений. В 17 т. (Т. 8. Кн. 1). М.: Воскресенье, 1995. С. 43—56.

⁵⁴⁵ Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина. С. 73.

⁵⁴⁶ Де Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. С. 282.

Приложение № 3. Избранные цитаты из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина⁵⁴⁷ в дополнение к параграфу 2.2

- | | |
|---|---|
| <p>1.
Еще предвижу затрудненья:
Родной земли спасая честь,
Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевести.
Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала,
И выражалась с трудом
На языке своем родном,
Итак, писала по-французски...
Что делать! повторю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык (с. 63).</p> | <p>2.
И сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну...
Вдруг мысль в уме ее родилась...
"Поди, оставь меня одну.
Дай, няня, мне перо, бумагу,
Да стол подвинь; я скоро лягу;
Прости". И вот она одна.
Всё тихо. Светит ей луна.
Облокотясь, Татьяна пишет,
И всё Евгений на уме,
И в необдуманном письме
Любовь невинной девы дышет.
Письмо готово, сложено...
Татьяна! для кого ж оно? (с. 60-61).</p> |
| <p>3.
Татьяна то вздохнет, то охнет;
Письмо дрожит в ее руке (с. 68).</p> | <p>4.
Но день протек, и нет ответа.
Другой настал: всё нет, как нет (с. 71).</p> |
| <p>5.
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью (с. 71).</p> | <p>6.
Он пишет страстное посланье.
Хоть толку мало вообще
Он в письмах видел не вотще;
Но, звать, сердечное страданье
Уже пришло ему не в мочь.
Вот вам письмо его точь в точь (с. 180).</p> |
| <p>7.
Ответа нет. Он вновь посланье:
Второму, третьему письму
Ответа нет (с. 182).</p> | <p>8.
Дни мчались; в воздухе нагретом
Уж разрешилася зима;
И он не сделался поэтом,
Не умер, не сошел с ума (с. 184).</p> |
| <p>9.</p> | <p>10.</p> |

⁵⁴⁷ Пушкин А.С. «Евгений Онегин»//Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 6.

Стремит Онегин? Вы заране	«Она его не подымает,
Уж угадали; точно так:	И, не сводя с него очей,
Примчался к ней, к своей Татьяне	От жадных уст не отымает
Мой неисправленный чудак.	Бесчувственной руки своей...
Идет, на мертвеца похожий.	О чем теперь ее мечтанье?
Нет ни одной души в прихожей.	Проходит долгое молчанье,
Он в залу; дальше: никого.	И тихо наконец она:
Дверь отворил он. Что ж его	"Довольно; вставьте. Я должна
С такою силой поражает?	Вам объясниться откровенно.
Княгиня перед ним одна,	Онегин, помните ль тот час,
Сидит, не убрана, бледна,	Когда в саду, в аллее нас
Письмо какое-то читает	Судьба свела, и так смиренно
И тихо слезы льет рекой,	Урок ваш выслушала я?
Опершись на руку щекой (с. 185).	Сегодня очередь моя (с. 186).

**Приложение № 4. Избранные цитаты из произведений Д. Хармса в
дополнение к параграфу 3.1**

- | | |
|--|--|
| <p>1.
«На лице твоём подруга,
два точильщика жука
начертили сто два круга,
цифру семь и букву Ка»⁵⁴⁸.</p> | <p>2.
«Мы живем не полным ходом,
не считаем наших дней.
Но минуты, с каждым годом,
все́ становятся видней.
С каждым часом гнев и скупость
окружают нас вокруг,
и к земле бывая глупость
опускает взоры вдруг.
И тогда, настроив лиру
и услыша лиры звон,
будем петь. И будет миру
наша песня точно сон»⁵⁴⁹.</p> |
| <p>3.
«Когда в густой траве гуляет конь,
она себя считает конской пищей.
Когда в тебя стреляют из винтовки и
ты протягиваешь к палачу ладонь,
то ты ничтожество, ты нищий...
<...>
Когда траву мы собираем в стог, она
благоухает.
А человек, попав в острог,
и плачет и вздыхает,
и бьется головой и бесится,
и пробует на простыне
повеситься...»⁵⁵⁰.</p> | <p>4.
«Тогда я понял, что покуда было
куда смотреть – вокруг меня был
мир. А теперь его нет. Есть только я.
А потом я понял, что я и есть мир.
Но мир это не я.
Хотя, в то же время, я мир.
А мир не я.
А я мир.
А мир не я.
А я мир.
А мир не я.
А я мир.
И больше я ничего не думал»⁵⁵¹.</p> |
| <p>5.
«Семён Семёнович, надев очки,
смотрит на сосну и видит: на сосне</p> | <p>6.
«Гоголь (падает из-за кулис на сцену
и смиренно лежит).</p> |

⁵⁴⁸ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Том 1: Стихотворения, переводы. С. 243.

⁵⁴⁹ Хармс Д. Письма к К.В. Пугачевой. С. 136—137.

⁵⁵⁰ Там же, с. 141.

⁵⁵¹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. С. 309.

сидит мужик и показывает ему кулак.

Семён Семёнович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит.

Семён Семёнович, надев очки, смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.

<...>

Семён Семёнович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом»⁵⁵².

Пушкин (выходит, спотыкается об Гоголя и падает): Вот черт! Никак об Гоголя!

Гоголь (поднимаясь): Мерзопакость какая! Отдохнуть не дадут. (Идет, спотыкается об Пушкина и падает) – Никак, об Пушкина спотыкнулся! <...>

Пушкин (поднимаясь): Вот черт! (Идет, спотыкается об Гоголя и падает за кулисы) – Об Гоголя!

Гоголь (поднимаясь): Мерзопакость! (Уходит за кулисы).

За сценой слышен голос Гоголя: «Об Пушкина!»
Занавес»⁵⁵³.

⁵⁵² Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. С. 332—333.

⁵⁵³ Там же, с. 333.

**Приложение № 5. Избранные цитаты из произведений М. Цветаевой в
дополнение к параграфу 3.2**

1. «Как все дары, кроме дара души, которая не что иное, как совесть и память. (Чтобы немного посмеяться: если Вы источниклов, то я Крысолов из немецкой сказки, который уводит своей флейтой крыс и детей – а может, и родники тоже!)»⁵⁵⁴.
2. «...существами из воды, из огня, из воздуха, из земли, из неба. И многими еще – ведь есть другие планеты !»⁵⁵⁵.
3. «Я поняла одну вещь: с другим у меня было “р”, буква, которую я предпочитала, – самая я из всего алфавита, самая мужественная: мороз, гора, герой, Спарта, зверь – все, что во мне есть прямого, строгого, сурового. С Вами: шелест, шепот, шелковый, тишина – и особенно: cheri !»⁵⁵⁶.
4. «... и вот Вы нагой, как пляж с останками моего прилива: сабо, доски, пробки, обломки, ракушки – мои стихи, с которыми Вы играли, как ребенок, – а Вы и есть ребенок, – это она мстит, ослепив меня до такой степени, что я забыла Ваши видимые черты, и явив мне подлинные, которые я никогда не любила»⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ Цветаева М.И. Флорентийские ночи. Девять писем с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 464.

⁵⁵⁵ Там же, с. 467.

⁵⁵⁶ Там же, с. 470.

⁵⁵⁷ Там же, с. 483.

**Приложение № 6. Избранные цитаты из произведений М.А. Кузмина
(«Надпись на книге») в дополнение к параграфу 4.1**

Манон Леско, влюбленный завсегда
Твоих времен, я мыслию крылатой
Искал вотще исчезнувших забав.
И образ твой, прелестен и лукав,
Меня водил – изменчивый вожатый.
И с грацией манерно-угловатой
Сказала ты: «Пойми любви устав,
Прочтя роман, где ясен милый нрав
Манон Леско:
От первых слов в таверне вороватой
Прошла верна, то нищей, то богатой,
До той поры, когда, без сил упав
В песок чужой, вдали родимых трав,
Была зарыта шпагой, не лопатой
Манон Леско»!⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ Кузмин М.А. Осенние озера. Вторая книга стихов. С. 188—189.