

## Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе

### Оглавление

Введение.....	2
Глава 1.	
Эпистолярный роман как жанр: проблема инвариантной структуры	
1.1. Эпистолярный роман как научная проблема .....	13
1.2. Роман в письмах: художественный мир и текст .....	31
1.3. Логика развития жанра .....	64
Глава 2.	
Судьба эпистолярного романа в русской литературе: от беллетристики к классике	
2.1. Традиция европейского эпистолярного романа в русской литературе второй половины XVIII-XIX вв. ....	72
2.2. Пушкин и европейский эпистолярный роман .....	99
Глава 3.	
Классические образцы жанра в русской литературе и две линии его развития	126
3.1. Письма «маленьких людей» («Бедные люди» Ф.М. Достоевского и последующая традиция) .....	131
3.2. «Русский человек на rendez-vous» («Переписка» И. С. Тургенева и последующая традиция) .....	166
Заключение .....	195
Библиография .....	201
Приложение № 1. Зарубежная эпистолярная художественная проза. Избранная библиография .....	230
Приложение № 2. Русская эпистолярная художественная проза. Избранная библиография .....	235

## Введение

Под эпистолярным романом традиционно понимают роман, написанный в форме писем, однако объем и содержание этого понятия не определены, и оно может относиться к самым разным текстам.

В эпистолярной форме написаны такие крупнейшие европейские романы XVIII века, как: «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса» (1747–48), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж. Ж. Руссо, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Т. Б. Смоллетта, «Страдания молодого Вертера» (1774) И. В. Гете, «Опасные связи» П. Шодерло де Лакло (1782). К эпистолярной форме в разное время обращались Б. Фонтенель, П. Мариво, Ш. Монтескье, Р. де Ла Бретон, С. Жанлис, И. К. Ф. Гельдерлин, Э. П. де Сенанкур, Ф. Шлегель, Д. Остен, Ж. де Сталь, О. де Бальзак, А. де Мюссе, Т. Готье, П. Мериме, Ж. Санд, А. Доде, Г. Джеймс, Г. С. Колетт; Т. Уайлдер, С. Цвейг, А. Моруа, Э. Триоле, Ж. Деррида и др.<sup>1</sup>; в России — Ф. А. Эмин, Н. Ф. Эмин, М. Сушков, Н. Н. Муравьев, М. Н. Муравьев, А. А. Бестужев-Марлинский, А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский, А. В. Дружинин, Е. П. Ростопчина, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, А. Н. Апухтин, А. И. Куприн, Л. Андреев, С. Кржижановский, И. А. Бунин, Н. Берберова, М. Цветаева, Ф. Степун, В. Шкловский, В. Каверин, В. Казаков, А. Морозов, Д. Липскеров<sup>2</sup>.

До настоящего момента в русском литературоведении отсутствовали специальные работы, предметом исследования которых был бы эпистолярный роман. Существует, насколько нам известно, единственная словарная

---

<sup>1</sup> См. приложение к диссертации № 1 «Зарубежная эпистолярная художественная проза. Избранная библиография».

<sup>2</sup> См. приложение к диссертации № 2 «Русская эпистолярная художественная проза. Избранная библиография».

статья на эту тему<sup>3</sup>. Однако и в ней не выявлены, по существу, ни объем рассматриваемого понятия, ни его содержание.

Каждый эпистолярный роман обладает присущими только ему художественными особенностями — это обусловлено своеобразием творческой манеры автора, изменениями, привнесенными эпохой, национальной спецификой. Но есть и структурные особенности, присущие всем произведениям этого жанра<sup>4</sup>. Поэтому **предметом** данного исследования является эпистолярный роман как жанр в целом, а **объектами** — его конкретные образцы.

Вопрос об эпистолярном романе как жанре принципиален, ибо использование эпистолярной формы, т.е. форм письма и переписки, дает автору возможность показать окружающий его мир совершенно особым, уникальным образом, создает особую модель мира<sup>5</sup>.

Диссертационное исследование посвящено проблеме инвариантной структуры жанра эпистолярного романа и его трансформации в русской литературе.

**Актуальность исследования** определяется, во-первых, отсутствием в отечественной науке специальных работ, посвященных эпистолярному роману как жанру. По существу, не выявлен объем рассматриваемого понятия, не дана его дефиниция. Не учитывается богатая традиция изучения жанра в работах западных исследователей по данной и смежной проблематике (Дж. Альтман, Б. Дуйфхьюзен, М.-С. Грасси, В. Милн, Б. Ромберг, Ж. Руссе, Ц. Тодоров, Л. Версини, Ф. Калас и др.)<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Соколянский М. Г. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Коломна, 1999. — Вып. 2. — С. 119–120.

<sup>4</sup> А. Компаньон пишет о жанре как о «самом очевидном опосредовании между индивидуальным произведением и литературой» (*Компаньон А. Демон теории / Пер. с франц.* — М., 2001. — С. 184).

<sup>5</sup> «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения» (*Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи.* — М., 2000. — С. 308).

<sup>6</sup> Это, в первую очередь, следующие работы: *Rousset J. Une forme littéraire: le roman par lettres // Rousset J. Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* — Paris, 1962. — P. 65–108; *Romberg B. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel / Trans. M. Taylor and H. H. Borland.* — Stockholm, 1962. — P. 46–55; *Mylne V. The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion.* — Manchester, 1965; *Todorov T. Littérature et signification.* — Paris, 1967; *Versini L. Le Roman épistolaire.* — Paris, 1979; *Altman J. G. Epistolarity: Approaches to a Form.* — Columbus: Ohio State U. P., 1982; *Duyfhuizen B. Episto-*

Во-вторых, в силу своей малоизученности актуальной оказывается проблема собственно русского эпистолярного романа, в частности, его отношение к традиции европейского романа в письмах XVIII в. и основные направления жанровой трансформации. При этом сама постановка проблемы сообщает исследованию актуальный для современного литературоведения компаративный уклон.

Соответственно, **предметом** исследования является эпистолярный роман как жанр, т. е. его устойчивые структурные особенности и эволюция, а **объектом** — классические образцы романа в письмах, созданные в XVIII в. и оказавшие заметное влияние на последующее развитие литературы (в частности, романы С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, Т. Смоллетта, И. В. Гете и П. Шодерло де Лакло), а также тексты русской эпистолярной художественной прозы, возникающие в ходе трансформации жанра (в первую очередь, романы и повести в письмах А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева).

Главное внимание в диссертации уделяется **классическим образцам** эпистолярного романа, оказавшим заметное влияние на последующее развитие литературы. Произведения второго ряда (**беллетристика**) учитываются как фон, который представляет собой результат окончательного отвердения жанрового канона, лишенного продуктивности и способности оказывать какое-либо воздействие на последующее развитие литературы. Это лишь реакция на «высокие» образцы, сохранение традиции, но не ее обновление.

**Материал** исследования включает как образцы европейской и русской эпистолярной литературы, так и контекстуально значимые произведения, в частности, образцы документально-автобиографических литературных жанров, романы XVIII в. и художественную прозу XVIII–XX вв. в целом.

Выбор текстов для анализа продиктован поставленными целями и задачами и обусловлен внутренней логикой исследования.

**Хронологические рамки** привлекаемого материала — XVIII–XX в. — заданы логикой развития жанра эпистолярного романа. При этом первая часть работы, посвященная проблеме инвариантной структуры жанра, строится на материале европейского романа XVIII в. (период расцвета и упадка жанра, формирования и тиражирования его канона). Вторая и третья главы, посвященные развитию русской эпистолярной художественной прозы и логике трансформации жанра, строятся, соответственно, на материале русской литературы второй половины XVIII–XX вв., причем основное внимание уделено веку девятнадцатому, когда были созданы первые оригинальные русские произведения, особым образом трансформировавшие канон классического эпистолярного романа и инициировавшие возникновение двух линий развития русской эпистолярной художественной прозы.

Необходимо особо отметить, что внутри очерченных временных рамок хронологический принцип строго не выдержан. Задача построения типологии жанра как результата выявления и описания его *внутренней меры* (то есть диапазона разновидностей и установления границ) и его дальнейших трансформаций неизбежно влечет за собой отказ от порядка изложения материала по принципу строгой хронологии.

В то же время приложения № 1 «**Зарубежная эпистолярная художественная проза. Избранная библиография**» и № 2 «**Русская эпистолярная художественная проза. Избранная библиография**» позволяют представить историю жанра в хронологическом порядке, что дополняет общую картину его развития и вступает в продуктивное взаимодействие с принятым в данной работе принципом изложения материала.

Кроме того, мы ограничиваем рассматриваемый материал, исходя из ряда других критериев. Во-первых, за пределами работы остается такая разновидность эпистолярной прозы, как опубликованная частная переписка. Для этой разновидности литературы актуальна оппозиция приватное/публичное и

ее разнообразные конкретные реализации. Частная переписка, вынесенная на всеобщее обозрение, в результате смены прагматической установки получает черты художественной целостности, обретает читателя не внутреннего (как это было в процессе ее существования в ракурсе частной жизни), а внешнего, сталкивающегося уже с единым «телом» переписки, часто особым образом сюжетно организованной посредством разного рода *монтажных* операций, производимых редактором, издателем и др. Публикуемая таким образом переписка нередко собрана, оформлена и прокомментирована как своего рода эпистолярный роман<sup>7</sup>. Главная отличительная особенность этого типа эпистолярной литературы — первоначальное функционирование писем как фактов сугубо **частной жизни**<sup>8</sup>, и последующее приобретение ими статуса «литературных фактов».

Во-вторых, в России, начиная со второй половины XVIII в., помимо «сюжетных» романов в письмах появляется большое количество произведений, относящихся к автобиографической и нраво- и бытоописательной эпистолярной прозе. В форме писем могут быть существовать путевые записки, мемуары, дневники, заметки и наблюдения<sup>9</sup>. Вслед за М. Г. Соколянским<sup>10</sup>, мы будем обозначать их как *книги писем* и отграничивать от собственно *романов в письмах*. М. Г. Соколянский разграничивает *книги в письмах* и *эпи-*

<sup>7</sup> Например, переписка Ивана Грозного и Андрея Курбского, письма А. С. Пушкина к жене, переписка А. А. Блока и Л. Д. Менделеевой, переписка А. А. Блока и А. Белого, «тройная переписка» Р. М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака. Примером сложной авторской игры на границе fiction/non-fiction является недавно вышедший роман А. Вишневского «Перехваченные письма» (М., 2002), составленный из писем и отрывков из дневников реальных людей, в частности, Бориса Поплавского.

Самым ярким примером частной переписки, ставшей впоследствии одним из важнейших литературных памятников европейского Средневековья, являются письма Элоизы и Абеляра.

<sup>8</sup> При этом особенно интересными оказываются эпохи, когда автор частного письма изначально учитывает возможность его публикации (распространения) и даже рассчитывает на это. См. об этом: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. — М., 1993. — С. 121–137, позднее на материале пушкинской эпохи переписку как факт истории литературы рассматривает У. М. Тодд: Тодд У. М. III. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. — СПб., 1994.

<sup>9</sup> В русской литературе известны, в частности, следующие *книги писем*: «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791–1795, отд. изд. 1801), «Почта духов» (1789) И. А. Крылова, «Переписка моды» (1791) П. Страхова, «Поездка в Ревель» (1821) А. А. Бестужева-Марлинского, «4338 год» (1835) В. Ф. Одоевского, «Письма с дороги по Германии...» (1843) и «Парижские письма» (1847) Н. И. Греча, «Римские письма» (1846) и «Письма с Востока» (1851) А. Н. Муравьева, «Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя» (1855) В. Яковлева, «Письма об Испании» (1857) В. Боткина, «Фрегат «Паллада»» (1855–1858) И. А. Гончарова, «Письма из Франции и Италии» (1847–1852) А. И. Герцена, «Письма о провинции» (1868–1870), «Письма к тетеньке» (1881–1882), «Пестрые письма» (1886) М. Е. Салтыкова-Щедрина и мн. др.

<sup>10</sup> Соколянский М. Г. Эпистолярный роман. С. 119–120.

*столярные романы* по признаку **фабульности**, который отсутствует в первом случае и присутствует во втором. В *книгах писем* отсутствует разделение мира произведения на внутренний мир (мир героев) и мир автора и читателя. Автор писем, входящих в состав произведения, — это, как правило, то же самое лицо, что и автор книги в целом.

Безусловно, *книги писем* тяготеют к пределу художественности, и четко обозначенной границы между ними и собственно *романами в письмах* нет. Существуют сложные переходные случаи. Так, Ю. М. Лотман в книге «Сотворение Карамзина» убедительно показывает, что «Письма русского путешественника» (1791–1795, полн. отд. изд. — 1801) отнюдь не являются дорожными письмами Н. М. Карамзина, а путешествие биографического Карамзина и географически, и с точки зрения внутреннего опыта не совпадает с путешествием того литературного путешественника, который описан в книге<sup>11</sup>. Границы их кругозоров не совпадают полностью. Невозможность четко разграничить или объединить *я-повествующее* и *я*, о котором повествуется, *я-изображающее* и *я-изображаемое*. Их одновременное тяготение друг к другу и взаимоотталкивание — основной признак такого рода литературных текстов. Безусловно, здесь наличествует автобиографическая творческая установка, стратегия автометаописательности, однако реализуется она таким непростым образом<sup>12</sup>.

Еще более сложный случай представляет собою эпистолярная трилогия М. Н. Муравьева «Эмилиевы письма» и «Обитатель предместья» (опубл. для узкого круга – 1790, в собр. соч. — 1815), а также «Берновские письма»<sup>13</sup>. Внешне они оформлены как эпистолярные романы (представлена история

<sup>11</sup> См.: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин. — СПб., 1997. — С. 10–310.

<sup>12</sup> «Отношения двух путешественников, как мы сказали, были непростыми. Из окна почтовой кареты показывается то одно, то другое лицо. Часто один из них как бы выглядывает из-за плеча другого. А иногда еще сложнее: черты одного как бы проступают в лице другого» (Лотман Ю. М. Ук. соч. С. 29).

<sup>13</sup> «Берновские письма» написаны в 1787–1789 гг., как часть трилогии стали осмысляться исследователями позднее. Частично опубликованы в кн.: Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т.2: Русская литература второй половины XVIII в.: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. I. — М., 2001. — С. 508–516. Там же подробно рассмотрена история создания трилогии и тип взаимодействия ее частей: С. 381–564.

обнаружения и издания писем Эмиля). Однако достаточно сравнить эту трилогию Муравьева с романом И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» (1774), предельно близким по форме, чтобы выявить принципиальную их разницу.

Главный герой муравьевской трилогии отличается созерцательным типом мироощущения. Главный пафос его писательского труда — жизнеописание, будь то перипетии внутренней жизни или внешние впечатления. Он выступает в роли наблюдателя, слушателя, зрителя и — впоследствии — в роли повествователя. Герой не активен, события сами входят в его жизнь, а ему остается только участвовать в них, познавать, а затем описывать. Перед нами, как точно замечает В. Н. Топоров, «скорее эпистолярная *хроника жизни*<sup>14</sup> ведущего спокойное сельское существование на лоне природы и в обществе книг человека, чем самодовлеющая фабула литературного произведения, где ясны ее элементы, их связи, взаимозависимость, сама логика развертывания этой фабулы...»<sup>15</sup>.

В романе Гете, внешне, по своей структуре, похожем на «Эмилиевы письма», присутствует традиционный романский сюжет: Вертер встречает Шарлотту и влюбляется в нее. Истории этой любви и посвящен роман. События, описываемые в романе, предопределены активной, поступательной жизненной позицией героя, который сам вершит свою судьбу.

По нашему мнению, в эпистолярной трилогии Муравьева очевидна не традиция *эпистолярного романа*, а традиция жанра *книги писем*, распространенная в Европе с конца XVI в.<sup>16</sup>

Можно говорить о существовании особой линии развития русской прозы в форме *книги писем*, в ее автобиографической (дневниковой, мемуарной, исповедальной), быто- и нравоописательных разновидностях, которые могут соединяться в рамках одного произведения.

---

<sup>14</sup> Здесь и далее, за исключением специально оговариваемых случаев, выделение курсивом внутри цитат принадлежит автору, выделение полужирным шрифтом — мое. — *О Р.*

<sup>15</sup> Топоров В. Н. Ук. соч. — С. 424.

<sup>16</sup> К примеру, «Письма к провинциалу» Б. Паскаля, «Дневник для Стеллы» Дж. Свифта, «Персидские письма» Ш. Монтескье, «Письма к сыну» Ф. Честерфилда.



Как *книги писем* целесообразно рассматривать и те русские журналы XVIII в., которые оформлены в виде переписки<sup>17</sup>.

**Научная литература** по теме диссертационного исследования состоит из нескольких тематических блоков, что обусловлено структурой работы: это научные монографии и статьи, обеспечивающие теоретическую и методологическую базу исследования, а также работы, посвященные изучению отдельных произведений, подробно анализируемых в диссертации, в частности, работы, посвященные творчеству Ричардсона, Руссо, Шодерло де Лакло, Пушкина, Достоевского, Тургенева.

**Целью** данного исследования является, во-первых, характеристика эпистолярного романа как особой жанровой структуры, выявление его инварианта. На основе принятой теоретической модели в работе формулируются принципы построения типологических классификаций жанра и дается целостная картина существования эпистолярного романа в разные эпохи и в разных национальных литературах, с учетом закономерностей его развития и трансформации.

Инвариантная структура эпистолярного романа описана через систему оппозиций, путем выявления интегральных (общих для всех образцов жанра) и дифференциальных (позволяющих отграничить эпистолярный роман от смежных явлений) признаков. Это позволяет проследить судьбу жанра в истории литературы, определив диапазон его собственных видоизменений, выявить логику его трансформации. Ключевым понятием здесь для нас является понятие «внутренней меры», введенное в научный оборот Н. Д. Тамарченко применительно к неканоническим жанровым структурам, в первую очередь, — по отношению к роману.

Проблема освоения русской литературой традиции европейского эпистолярного романа, его роли в развитии русской прозы ни в отечественном,

---

<sup>17</sup> Самые известные из них: «Адская почта» (1769) Ф. Эмина (в 1788 г. книга вышла уже без деления на месяцы под названием «Куриер из ада с письмами») и «Почта духов» (1789) И. А. Крылова («Почта духов; ежемесячное издание, или Учения, нравственная и критическая переписка Арабского Философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами»).

ни, тем более, зарубежном литературоведении не разработана. Решение этой проблемы, наряду с созданием теоретической модели жанра эпистолярного романа, является еще одной целью нашего исследования.

Для достижения перечисленных выше целей в работе решаются следующие **задачи**:

выявить степень изученности эпистолярного романа в современной науке и актуальные проблемы, требующие разрешения;

определить объем понятия «эпистолярный роман» и дать ему четкую терминологическую дефиницию, отграничив от смежных понятий («эпистолярная литература», «epistolary fiction» и т.д.); выявить признаки жанра для установления его инвариантной структуры и построения теоретической модели;

исследовать закономерности развития жанра эпистолярного романа с целью определить диапазон жанровых изменений и выявить актуальные для него ключевые формально-смысловые оппозиции;

определить национальную специфику русского романа в письмах и динамику взаимоотношения русских авторов с традицией европейского эпистолярного романа;

описать две линии развития русской эпистолярной прозы 19 века через анализ двух ключевых текстов: романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и повести И. С. Тургенева «Переписка».

**Методологические и теоретические принципы** работы базируются на исследованиях XX в., посвященных жанровой проблематике. Для описания теоретической модели эпистолярного романа использована модель литературного жанра, предложенная М. М. Бахтиным, а также элементы его теории романа, развитые в применении к русскому роману XIX века Н. Д. Тамарченко. Кроме того, в своей работе мы опираемся на концепцию жанра, разработанную в рамках русской формальной школы (Ю. Н. Тынянов и др.), а также на традицию изучения жанра в литературоведческом структурализме (ранний Р. Барт, Цв. Тодоров) и его последующих модифицирован-

ных версиях (Р. Барт после 1970 г., Ю. Кристева, Ж. Деррида, А. Компаньон). Учитывались достижения таких исследователей романного жанра, как Д. Лукач, В. Дибелиус, П. Лаббок, Р. Альтер, М. З. Шредер, Н. Т. Рымарь. Это и определило логическую структуру диссертации, в частности, объединение теоретического и исторического подходов к изучению жанра эпистолярного романа, рассмотрение его в синхроническом и диахроническом срезах.

В характеристике коммуникативной структуры письма и переписки, а также конкретных художественных текстов представляется закономерным и необходимым использовать методы современной лингвистики и неориторики (изучение речевого высказывания, теория речевых актов, дискурсный анализ)<sup>18</sup>.

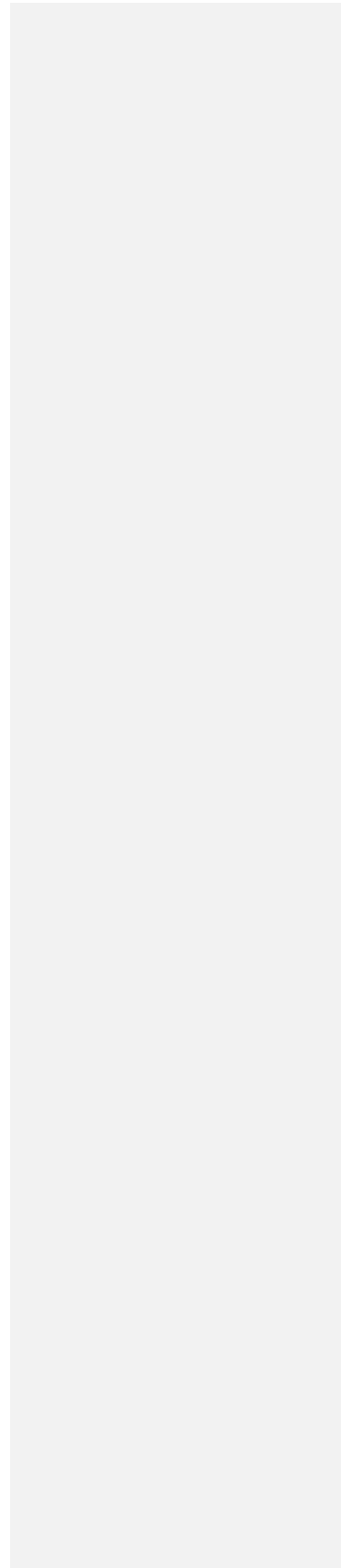
Принципиально важным представляется и учет работ, созданных в русле «философии диалога» (М. М. Бахтин, М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси) и аналитики повествовательного дискурса (нарратологии). Это работы Р. Барта, Ц. Тодорова, К. Бремона, Ж. Женетта, П. Рикера, В. Шмида, Ф. Штанцеля, К. Гамбургер, Б. Ромберга.

Методологической базой изучения конкретных текстов послужили предложенный Л. Я. Гинзбург подход к автобиографической литературе («человеческому документу») и разработанная М. М. Бахтиным теория речевых жанров. Идеи этих авторов позволяют выработать особый язык научного описания эпистолярных текстов, занимающих промежуточное положение между литературой документальной и литературой художественной.

---

<sup>18</sup> См., например: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. — С.159–206; *Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. — М., 1989; *Тюпа В. И.* Онтология коммуникации // *Дискурс.* — Новосибирск, 1998. — № 5–6. — С.5–17; *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. — М., 1989; Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. — М., 1992; *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. — М., 1998; *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотношенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). — М., 2001.

**Структура диссертации** обусловлена логикой рассмотрения охарактеризованной выше проблематики. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух библиографических приложений.



## Глава 1. Эпистолярный роман как жанр: проблема инвариантной структуры

### 1.1. Эпистолярный роман как научная проблема

«Эпистолярный роман — это выдумка, литературоведческий фантом. Тот факт, что «Памела», «Опасные связи» или «Бедные люди» написаны в форме писем, значит, в общем, не больше, чем шрифт, которым эти книги были набраны при первых изданиях. Писем таких не бывает, письма — это диалог; а тут просто история, разбитая на удобно-короткие отрезки и почему-то иногда излагаемая разными персонажами»<sup>1</sup>.

Это достаточно провокативное высказывание, опубликованное в сети Интернет на страницах «Русского Журнала», симптоматично и актуализирует одну из ключевых проблем, возникающих при изучении такой художественной структуры, как роман в письмах. Ее можно сформулировать следующим образом: какова природа письма и переписки в составе художественного целого? только ли это *форма*, способная вмещать различное содержание, через которую может выразиться любой тип конфликта? Возникает вопрос о своеобразии художественного мира и текста в эпистолярном романе, его универсальных, инвариантных характеристиках.

Кроме того, возникает необходимость выявить логику жанровых видоизменений, закономерностей развития и трансформации жанра в истории литературы, рассмотреть эпистолярный роман в контексте теории и истории романного жанра в целом, а также отграничить произведения эпистолярного жанра, продолжающие традицию романа в письмах, от эпистолярных текстов, в которых эта традиция не прослеживается.

---

<sup>1</sup> Сонькин В. Web-присутствие — <http://www.russ.ru/krug/razbor/20010622.html>

Ответы на эти вопросы дадут нам возможность говорить об эпистолярном романе либо как всего лишь о «литературоведческом фантоме», о композиционно-речевой форме, либо — как об особой разновидности романного жанра.

Эпистолярный роман относится к тому типу жанров, которые возникли исторически (в отличие от жанров, «появившихся» в истории литературы как результат теоретических построений исследователей)<sup>2</sup>. Уже сами авторы романов в письмах (начиная с Ричардсона) четко осознавали и фиксировали ту жанровую традицию, которую они формировали и/или в рамках которой создавали свои произведения. Соответствующее жанровое обозначение («роман в письмах», «письма», «переписка» и т.п.) становится необходимым и почти обязательным атрибутом заголовочного комплекса такого рода произведений, маркирующим ту жанровую традицию, в контексте которой они созданы<sup>3</sup>. Нередко в качестве такого маркера выступает эпитафия<sup>4</sup>. В предисловии автора или издателя, как правило, присутствующем в эпистолярном романе, принадлежность данного произведения к определенной традиции тем или иным образом отмечается, более того, подвергается рефлексии сама суть жанра. Можно сказать, что история и теория романа в письмах существуют

---

<sup>2</sup> «Жанр литературный — тип словесно-художественного произведения как целого, а именно ... реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений» (Тамарченко Н. Д. Жанр литературный // Литературоведческие термины: материалы к словарю). — Вып. 2. — Коломна, 1999. — С. 29–30).

<sup>3</sup> См., например, след. заглавия и подзаголовки: «Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп. Собраны и изданы Ж.-Ж. Руссо» Ж. Ж. Руссо, «Опасные связи, или Письма, собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные господином Ш. де Л. в назидание некоторым другим» (П. Шодерло де Лакло), «Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г...» (Ю. де Крюденер), «Роман в семи письмах» (А. А. Бестужев-Марлинский), «Роман в двух письмах» (О. Сомов), «Роман в письмах» (Н. А. Некрасов), «Роман в девяти письмах» (Ф. М. Достоевский), «Фауст. Рассказ в девяти письмах» (И. С. Тургенев), «У пристани. Роман в письмах» (Е. П. Ростопчина), «Архив графини Д\*\*\*. Повесть в письмах» (А. Н. Апухтин), «ZOO, или Письма не о любви» (В. Б. Шкловский), «Флорентийские ночи. Девять писем, с десятым невозвращенным и одиннадцатым полученным и Послесловием» (М. Цветаева) и мн. др..

<sup>4</sup> Так, например, роман «Опасные связи» предварен эпитафией из «Юлии, или Новой Элоизы», а роман А. Морозова «Чужие письма» снабжен эпитафией из «Бедных людей».

почти синхронно<sup>5</sup>. Характерной чертой героев является чтение ими разных эпистолярных романов<sup>6</sup>.

Из области традиционных, исторически сложившихся жанровых обозначений словосочетание «эпистолярный роман» автоматически переносится в область истории и теории литературы. При этом практически отсутствует четкая дефиниция этого понятия, определение его объема (того корпуса текстов, по отношению к которым оно применяется) и места в литературном и — шире — социокультурном процессе.

Анализ соответствующих словарных статей в литературоведческих энциклопедических и справочных изданиях позволяет констатировать, что, несмотря на распространенность понятия «эпистолярный роман» и его кажущуюся очевидность и определенность, в действительности им обозначается ряд разноприродных явлений: о нем упоминается либо 1) в статьях об *эпистолярной литературе, эпистолографии* или *эпистолярной форме*<sup>7</sup>, и тогда он описывается как одна из разновидностей эпистолярной литературы в целом, либо 2) в статьях о романе, и тогда он предстает одной из *форм* существования романа в XVIII веке, но не особым романским *жанром* (разные романы, написанные в форме писем, могут быть отнесены к социально-бытовому, психологическому, сентиментальному, *novel of conduct and sentiment, novel of manners*, галантно-авантюжному, комическому роману-эпосе и др.<sup>8</sup>).

---

<sup>5</sup> См., например, предисловия к эпистолярным романам Ричардсона, Руссо, Шодерло де Лакло, Крюденер, Бальзака и др.

<sup>6</sup> Это особенно характерно для таких метароманных по своей природе текстов, как «Опасные связи» Шодерло де Лакло и «Роман в письмах» Пушкина (см. об этом подробно в разделе 2.2 данной диссертации).

<sup>7</sup> См., например: Крутчаноу Л. Эпистолярная форма // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 469; Урнов Д. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1975. — Т. 8. — С. 918–920; Муравьев В. С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — Стлб. 1233–1235.

<sup>8</sup> См., например: Black F. G. The Epistolary Novel in the late 18th century. — University of Oregon. Eugene. 1940; Соколянский М. Г. Западно-европейский роман эпохи Просвещения (проблемы типологии). — Киев; Одесса, 1983; Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. — М., 1966.

Те же два подхода к изучению эпистолярного романа можно выделить и при анализе научной литературы: роман в письмах рассматривается в рамках *эпистолярной литературы*<sup>9</sup> и в рамках *теории и истории романа*<sup>10</sup>.

Тематическое и жанровое многообразие «литературных фактов», которые традиционно обозначаются как эпистолярные романы, приводит к необходимости структурирования разнородных и обладающих разной художественной природой текстов, подпадающих под это обозначение. На первый план выходит проблема выявления границ жанра.

Перед нами встает проблема ограничения объема рассматриваемого понятия, фиксации тех явлений, которые будут к нему относиться, и, в то же время, отграничения их от других, смежных с ними, но иноприродных по сути. Собственно, это вопрос о статусе переписки в литературном тексте: является ли она просто эпистолярной формой, способной вместить в себя широкий спектр смысловых и сюжетных возможностей, или же жанрообразующим признаком.

Нельзя не отметить терминологическую неопределенность, которой характеризуются исследования писем и переписки. Можно встретить следующие варианты обозначений предмета исследования: *эпистолярные повествования, эпистолярное наследие, эпистолярная литература, эпистолярный жанр, эпистолярность, эпистолярный дискурс, эпистолография, эпистолярные произведения, epistolary fiction, эпистолярная форма*. Соответственно, эпистолярный роман попадает в состав большинства из перечисленных выше понятий.

Возникает необходимость разграничения художественных и нехудожественных эпистолярных структур, рассмотрения смысловой и одновременно

---

<sup>9</sup> «...Использование эпистолярной формы как способа повествования породило особую жанровую разновидность, иногда называемую эпистолярным романом. Сколько-нибудь определенной содержательной эпистолярной специфики она не имеет» (*Муравьев В. С.* Эпистолярная литература. С. 1234).

<sup>10</sup> «Эпистолярный роман – роман, полностью написанный в виде писем. Эта форма вошла в литературный обиход и наиболее активно развивалась в западноевропейской литературе XVIII века» (*Соколянский М. Г.* Эпистолярный роман // *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. — Коломна, 1999. — Вып. 2. — С.119).



формальной оппозиции подлинное/вымышленное, ключевой для романа в письмах. Требуется осмыслить эффект *квазидокументальности*, который возникает в такого рода текстах, рассмотреть принципы функционирования «*бытового документа*», в частности, письма, в художественном тексте.

В поле зрения исследователя романа в письмах попадает огромное количество текстов, которые объединяет между собой общая для всех них *эпистолярная форма*<sup>11</sup>. Однако эта их легко фиксируемая общность не должна затушевывать их существенные типологические различия.

Итак, необходимо вычленив понятие «эпистолярный роман» из более общих и включающих его в себя понятий.

В связи с этим, в первую очередь, актуальной будет **оппозиция подлинности/вымышленности** рассматриваемой переписки, актуализация вопроса о **документальной основе** переписки (или отсутствии такой основы), на которой строится художественный текст.

А. Горнфельд отмечает, что старая риторика выделяла письмо в особый литературный род<sup>12</sup>; одни риторики ограничивали его действительно частными письмами, не предназначенными для большого круга читателей, другие включали в эпистолографию также послания и любые произведения — научные, художественные, публицистические, — написанные в эпистолярной

---

<sup>11</sup> Так, В. С. Муравьев приводит следующие образцы эпистолярной литературы: письма Эпикура, Сенеки, Плиния Младшего; эпистолярные сочинения софистов; послания апостолов (Новый Завет) и отцов церкви (Августин); межмонастырская переписка в средневековой Европе; «Письма светлых людей» (1514) И. Рейхлина и «Письма темных людей» (1515–1517); письма М. Лютера; переписка Ивана IV с кн. А. Курбским, письма протопопа Аввакума; письма П. Аретино; «Письма к провинциалу» (1656–1657) Б. Паскаля, письма маркизы де Севиньи к дочери (опубл. 1726), переписка Вольтера, «Письма к сыну» (1774) Ф. Честерфилда, «Дневник для Стеллы» (1710–1713) Дж. Свифта, «Персидские письма» (1721) Ш. Монтескье, «Памела» (1740) и «Клариса» (1747–1748) С. Ричардсона, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Т. Смоллетта, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж. Ж. Руссо, «Страдания молодого Вертера» (1774) И. В. Гете, «Опасные связи» (1782) П. Ш. де Лакло, «Письма русского путешественника» (1791–1795) Н. М. Карамзина, «Записки первого путешествия» (1777–1778) Д. И. Фонвизина, «Роман в письмах» (1829) и «Марья Шонинг» (1834) А. С. Пушкина, «Письма из Сибири» 1836–1840) М. С. Лунина, «Философические письма» (1829–1831) П. Я. Чаадаева, «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Н. В. Гоголя, «Письма из Франции и Италии» (1847–1852) А. И. Герцена, «Письмо об Испании» (1847–1849) В. П. Боткина, «Бедные люди» (1846) Ф. М. Достоевского, «Неизвестный друг» (1923) И. А. Бунина, «ZOO, или Письма не о любви» (1923) В. Б. Шкловского, «Любовные письма англичанки» (1900) Л. Хаусмана, «Письмо к англичанам» (1942) Ж. Бернаноса, «Письмо к заложнику» (1943) А. де Сент-Экзюпери, «Мартовские иды» (1948) Т. Уайлдера, «Перед зеркалом» (1971) В. Каверина, «Письма А. Блока к жене», «Ф. М. Достоевский и А. Г. Достоевская. Переписка». (Муравьев В. С. Ук. соч. — Стлб. 1233–1235)

<sup>12</sup> Горнфельд А. Эпистолярная литература // Энциклопедический словарь. / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. XIa (80) . — СПб., 1904. — С. 921–925.

форме. Он говорит о возможности существования как «настоящих» частных писем, так и писем, только имеющих эпистолярную форму.

И. Эйгес определяет эпистолярную форму как форму частных писем, в виде которых излагаются ученые и философские работы, религиозные проповеди, а также художественные произведения<sup>13</sup>. Отдельно эпистолярный роман им не рассматривается.

А. Квятковский дает следующее определение эпистолярной формы: это «**композиционная форма** художественных произведений, построенных в виде писем одного лица либо в виде переписки двух или нескольких лиц... Эпистолярная форма — редкое явление в литературе, в последнее время она почти вышла из употребления»<sup>14</sup>. Он же в качестве эпистолярного жанра литературы выделяет **письмо**, однако ограничивает его смысловое наполнение: это «стихотворное или прозаическое обращение писателя к определенному лицу с постановкой какого-либо важного вопроса. В этом отношении форма письма как жанр близка к посланию»<sup>15</sup>. Об эпистолярном романе как особом жанре, опять же, речи не идет.

Л. Крупчанов пишет о том, что, «в отличие от эпистолярной литературы вообще, которую составляют публицистические, политические и частные письма различных общественных деятелей, эпистолярная форма является определенным жанром художественной литературы»<sup>16</sup>. Внутри эпистолярной формы он выделяет эпистолярные повести («Бедные люди» Ф. Достоевского), рассказы («Ванька» А. П. Чехова), поэмы («Пять страниц» К. Симонова), лирические стихи («Письмо к матери», «Письмо к деду» С. Есенина). Эпистолярный роман как особый жанр сложился в XVIII в., его основоположник — С. Ричардсон. Иногда эпистолярная форма служит дополнительным средством социально-психологической характеристики в ре-

---

<sup>13</sup> Эйгес И. Эпистолярная форма // Словарь литературных терминов: В 2 т. — М., 1925. — Т.2. — С. 1117–1118.

<sup>14</sup> Квятковский А. Эпистолярная форма // Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 357.

<sup>15</sup> Квятковский А. Письмо // Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 212–213.

<sup>16</sup> Крупчанов Л. Эпистолярная форма. С. 469.

листическом произведении (письма Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне, письмо Хлестакова и др.).

Таким образом, большинство исследователей предпочитают говорить об эпистолярной *форме*, а не об эпистолярном жанре. Показательно в связи с этим цитировавшееся выше высказывание Л. Крупчанова о том, что «эпистолярная **форма** является определенным **жанром** художественной литературы». Незаметная и, возможно, не осознаваемая самим автором подмена формы жанром — симптоматична: четко выраженная и структурированная форма, какой является форма эпистолярная, действительно имеет тенденцию восприниматься как жанрообразующая.

Рассмотрение эпистолярного романа как *жанра* логично начинать с выявления специфики функционирования в нем форм письма и переписки.

Так, Д. Урнов, определяя эпистографию как «различных родов и видов произведения, в которых используется форма “писем” или “посланий” (эпистол)»<sup>17</sup>, пишет о том, что развилась она из бытовой переписки, когда обмен корреспонденцией превратился в повествовательный прием, «корреспонденты» — в персонажей, а «письмо» оказалось подчинено основным законам художественной условности. Становясь композиционным началом эпической формы, “романа в письмах”, обмен корреспонденцией как бы устранил автора фактического, но ради того же впечатления «присутствия» естественного «я», непринужденной беседы корреспондентов между собой. Одновременно «письма» могут быть отнесены и к литературе документальной или же использующей эффект “документальности” как непосредственного свидетельства, сообщения, донесения и обладающей благодаря этому особой убедительностью.

Урнов выделяет две ведущие линии развития эпистографии: публицистическую (обсуждение общественной проблематики) и новеллистическую (литературные миниатюры, бытовые зарисовки, признания в форме писем).

---

<sup>17</sup> Урнов Д. Эпистолярная литература. С. 918–920.

Он продолжает риторическую традицию подхода к изучению писем: отличие эпистолярного искусства от литературно-художественного творчества, как указывают древние риторика и «письмовники», в том, что задача письма — «называть вещи своими именами». При всей искусности оформления письмо остается документом, бытовым явлением. Для развития литературы письмо имело значение как «полное выражение нравственного облика человека», «изображение души» и рассказ «о простом деле простыми словами».

Фиксация генетической связи эпистолярной литературы с бытовой перепиской и вообще документальной литературой кажется нам чрезвычайно важной. Более того, это их генетическое родство особым образом отражается на художественном своеобразии эпистолярного романа, а оппозиция подлинное/вымышленное станет одной из инвариантных особенностей романа в письмах.

В. С. Муравьев описывает механизм выделения эпистолярной литературы из бытовой переписки и при этом фиксирует подвижность границы между ними: «Эпистолярная литература (от греч. Epistole — послание, письмо) — переписка, изначально задуманная или позднее осмысленная как художественная или публицистическая проза, предполагающая широкий круг читателей. Такая переписка легко теряет двусторонний характер, превращаясь в серию писем к условному или номинальному адресату. <...> В античности письма сочинялись как литературные произведения, их стиль и построение определялись риторикой, и строгую границу между частной перепиской и эпистолярной стилизацией провести трудно...»<sup>18</sup>.

М. Г. Соколянский ставит задачу дифференциации *эпистолярной прозы, книг в письмах и эпистолярного романа*<sup>19</sup>. В качестве образцов *эпистолярной прозы* исследователь рассматривает письма и послания Цицерона, Сенеки, Плиния Младшего, Горация и др. античных авторов, в русской сло-

<sup>18</sup> Муравьев В. С. Эпистолярная литература. Стлб. 1233.

<sup>19</sup> Соколянский М. Г. Эпистолярный роман. С.119–120.

весности — переписку Ивана Грозного с князем А. М. Курбским<sup>20</sup>. *Книги писем*, по мнению М. Соколянского, характеризуются, в отличие от *эпистолярной прозы*, признаком художественной целостности. Примеры *книг в письмах* — анонимные «Письма темных людей», созданные в эпоху Возрождения, «Письма к провинциалу» Б. Паскаля, «Дневник для Стеллы» Дж. Свифта, «Персидские письма» Ш. Монтескье, «Письма к сыну» Ф. Честерфилда. Это тексты, которые, хотя и сохраняют форму писем, изначально рассчитаны на широкого читателя, с самого начала создаются как **книги**. Это имитация переписки, письма, ее составляющие, никогда не были «настоящими».

В *эпистолярном романе*, в отличие от *книги писем*, актуализируется, по мнению М. Соколянского, и признак фабульности<sup>21</sup>.

Большинство исследователей говорят об эпистолярном романе как о «псевдо-», «квазимемуаристике», то есть о сознательно-условном использовании в нем перволичной формы повествования<sup>22</sup>. «В перволичной форме нет противопоставленности реального автора вымышленным персонажам. Эта форма обладает «наивным правдоподобием непосредственного рассказа очевидца»<sup>23</sup>.

Однако многочисленные указания на то, как размываются границы между подлинностью и вымышленностью в эпистолярном романе, и одновременно актуализация именно этой оппозиции и на содержательном, и на фор-

---

<sup>20</sup> Это эпистолярные тексты, изначально обладавшие прямой коммуникативной функцией. Перевод *non-fiction in fiction* осуществляется посредством публикации этих писем (нарушение табу публичности) и монтажа (выстраивание «живых» писем в единый сюжет). Таким образом возникает особый тип целостности. Образцами такого рода текстов могут служить «Переписка из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона или «тройная переписка» Р.М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака. Причем в приведенных нами примерах публикацию и монтаж писем осуществляли сами из авторы. Очевидно, что в этой роли может выступать (и чаще выступает) издатель и редактор переписки.

<sup>21</sup> В результате в жизни героев письма играют важную роль и являются для них «настоящими», для автора эти же самые письма являются им самим вымышленными. В самом сложном положении оказывается читатель, который вовлекается автором в своего рода игру «веришь/не веришь»: ему предлагается либо верить в подлинность писем, составляющих роман, либо, наоборот, быть убежденным в их вымышленности.

<sup>22</sup> См., например: Атарова К.Н., Лесский Г.А. Перволичная повествовательная форма в художественной прозе // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). — Тарту, 1974. — С. 216–222; Roman épistolaire // Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours. — Paris. 1986. — P.115.

<sup>23</sup> Атарова К.Н., Лесский Г.А. Перволичная повествовательная форма. С.216.

мальном уровне не проясняют специфики функционирования письма и переписки в составе такого рода художественного текста.

Нам представляется, что предельно точно функционирование письма и переписки в художественном произведении описал М. М. Бахтин в своей работе «Проблема речевых жанров», пользуясь делением речевых жанров на *первичные* и *вторичные*.

Бахтин фиксирует двойственный характер письма и переписки в художественных эпистолярных текстах, отмечая одновременную жанровую *первичность* письма (как полулитературного письменного жанра бытового общения) и его *вторичность* (как жанра в составе художественного произведения), их присутствие и во внутреннем мире произведения (как способа общения героев и как части вещного мира) и на уровне текста (как композиционно-речевой формы).

Своеобразие эпистолярного романа состоит в том, что его художественная форма (форма писем) имеет свой жизненный аналог во внехудожественной действительности. Эта особенность сближает эпистолярный роман с другими художественными текстами, созданными в форме «человеческого документа»: дневником, записками, мемуарами.

Бахтин рассматривает письмо (во всех его разнообразных формах) как особый *речевой жанр*, и анализирует его в контексте разграничения жанров первичных и вторичных: «...первичные речевые жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям: например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ним общую природу), но в отличие

от них это высказывание вторичное (сложное)»<sup>24</sup>. В другой своей работе ученый подчеркивает, что письмо как стилизация одной из форм полулитературного (письменного) бытового повествования (наряду, в первую очередь, с дневником) является одним из «композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое»<sup>25</sup>.

Весьма показательно, что рефреном большинства работ об эпистолярном романе звучит мотив присутствия в нем исключительно «ненастоящих», вымышленных писем, входящих в состав художественного целого лишь на правах композиционной формы. Однако, как нам кажется, дело обстоит гораздо сложнее, ибо если для автора и читателя письма, которые входят в состав романа, действительно «ненастоящие», то для его героев письма и переписка являются частью их жизни; во *внутреннем мире произведения* вообще не возникает проблемы подлинности/вымышленности писем, которыми обмениваются участники сюжета. Для них их собственные письма — конечно же, реальные, настоящие.

Таким образом, в эпистолярном романе письма имеют двойственную природу. В составе переписки они являются композиционно-речевой формой, в которую сам роман облечен, формой, с которой сталкиваются, каждый со своей стороны, автор и читатель. Одновременно эти же самые письма присутствуют и в пространстве героев, функционируя там совсем иным образом. Бахтин многократно подчеркивает, что генетически письмо внутри романного целого — бытовой письменный жанр. В этом своем качестве письма в некотором смысле даже соперничают с «бытовым» (устным) диалогом, представляя собою альтернативную коммуникативную модель, со своими возможностями и ограничениями на выражение тех или иных смыслов.

В отличие от отечественного литературоведения, зарубежные исследователи уделяют изучению эпистолярного романа гораздо большее внимание. Эпистолярному роману посвящены отдельные статьи практически во всех

---

<sup>24</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — Т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. — М., 1997. — С. 252.

<sup>25</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 75.

крупных литературоведческих словарях. В них, в первую очередь, строго разграничиваются такие явления, как частная, бытовая переписка и эпистолярная форма художественных произведений, которые описываются в совершенно разных системах координат. Главной задачей является не объединение двух этих явлений, а, напротив, четкое их разграничение, демонстрация их разной природы: бытовая переписка — предмет исследования риторики, а эпистолярная форма в художественной литературе — предмет исследования исторической и теоретической поэтики<sup>26</sup>. Поэтому о романе в письмах в зарубежных словарях и справочниках говорится обычно в статьях, непосредственно посвященных эпистолярному роману, либо внутри рассуждений об эпистолярной форме художественных произведений (*epistolary fiction*).

В отличие от эпистолярной формы, которая использовалась художественной литературой с самых ранних времен<sup>27</sup>, эпистолярный роман как жанр безусловно сформировался в XVIII веке. Подавляющее большинство исследователей рассматривают эпистолярный роман как определенный и исторически закономерный этап в развитии жанра романа и литературы в целом. Не случайно чрезвычайная популярность эпистолярного романа в Европе в 1740–1780-х гг. и столь же примечательная потеря интереса к нему начиная с 1790-х гг.<sup>28</sup> — абсолютно обоснованно вводятся исследователями непосред-

---

<sup>26</sup> В отечественных литературоведческих справочниках тоже проводится разграничение «настоящих» писем и эпистолярной формы, но, скорее, на уровне констатации факта, чем методологической установки.

<sup>27</sup> «Форма письма, удобная для выражения внутреннего мира человека, охотно использовалась как чистая условность в сочинениях биографического, этического и дидактического характера, а в поздние века античности, когда «малые формы» стали особенно популярны, возник даже жанр беллетристического, фиктивного письма, вполне независимый от реальной переписки и сближающийся с жанром античного романа <...> В фиктивных литературных письмах эпистолярная форма открыто выступает как чисто художественный прием. Приспособленная эллинистической риторикой к изображению характера и передаче настроения <...>, она связывается теперь с изображением определенных характеров (письма рыбаков, крестьян, паразитов) и с передачей определенного настроения (эротические послания). Литературное воспроизведение взаимной переписки нескольких лиц дает возможность воссоздавать не только характер и настроение, но и определенную ситуацию — так возникают зачатки эпистолярного романа» (*Миллер Т. А. Античные теории эпистолярного стиля // Античная эпистолография. Очерки. — М., 1967. — С. 5–17.*)

<sup>28</sup> Так, в 1741–81 гг. в Англии было написано 816 эпистолярных романов, а пропорция эпистолярной литературы к неэпистолярной с начала 1760-х до конца 1780-х гг. составляла 1:2. См. об этом подробно: *Black F.G. The Epistolary Novel in the late 18th century. — Eugene, 1940.*



ственно в дефиницию этого понятия<sup>29</sup>. И действительно, именно в XVIII веке эпистолярный роман можно рассматривать как часть литературного процесса, как «литературный факт», отразивший важнейшие процессы в литературе того времени и оказавший влияние на ее дальнейшее развитие.

Основной конфликт в романах этого времени локализуется «не в сфере отношений человека с “миром”, а внутри самой личности»<sup>30</sup>, причем эта — психологическая ветвь — утверждается как равноправная, а в дальнейшем и как главенствующая в истории литературы. На смену доминирующему авантюрно-событийному ряду приходит внутрисобытийный. Как пишет В. Шкловский, «для того чтобы эпистолярный роман был выбран как жанр, нужен интерес к герою, к его психологии, анализ его мыслей, а не приключенный»<sup>31</sup>.

Безусловно, сама эпистолярная манера повествования оказалась максимально адекватной такому смещению акцентов с внешнего на внутреннее. Пользуясь удачным выражением Цветана Тодорова, употребленным им в связи с прозой Пруста, М. Г. Соколянский определяет основной эффект эпистолярного повествования как «некоторую задержку событийного времени». Это позволяет писателю «не только сообщать читателю о поступке или мысли персонажа, но и показать их генезис, продемонстрировать движение душевной жизни»<sup>32</sup>. Таким образом, и это принципиально важно, «эпистолярная манера как нельзя более точно соответствовала пространственно-временной структуре психологического романа»<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> См., например: «The popularity of the novel in the form of letters in the 18<sup>th</sup> century, and its virtual disappearance in later fiction, are interesting phenomena in the art of narrative» (*Black F.G.* Op. cit. P.104) [«Популярность романа в форме писем в 18 столетии и его фактическое исчезновение в более поздней литературе представляет собой интереснейший феномен в истории повествовательных художественных форм»]; «Эта форма вошла в литературный обиход и наиболее активно развивалась в западноевропейской литературе XVIII века... Пиком популярности эпистолярного романа была вторая половина XVIII в. Только в Англии после выхода «Памелы» и до конца XVIII в. было издано более 800 эпистолярных романов. В начале XIX в. интерес к этой форме идет на убыль, хотя отдельные примеры интереса к нему общеизвестны» (*Соколянский М. Г.* Эпистолярный роман. С.119–120).

<sup>30</sup> *Соколянский М. Г.* Западно-европейский роман эпохи Просвещения (проблемы типологии). — Киев; Одесса, 1983. — С. 74.

<sup>31</sup> *Шкловский В.* За и против. Достоевский // *Шкловский В.* Собрание сочинений: В 3 т.: Т.3. — М., 1974. — С. 163.

<sup>32</sup> Там же. С. 78.

<sup>33</sup> Там же. С. 79.

По мнению М. М. Бахтина, в форме романа в письмах существует в первую очередь патетико-психологический сентиментальный роман XVIII века как одна из ветвей развития барочного романа, причем именно эта ветвь развития барочного романа имела огромное стилистическое значение для дальнейшей истории романа как жанра<sup>34</sup>.

Констатация того, что эпоха чрезвычайной популярности романа в письмах сменяется эпохой его фактического исчезновения из литературного процесса, представляется недостаточной для разрешения проблемы исторической трансформации жанра. Прозаические произведения в эпистолярной форме продолжают (с поразительной регулярностью) возникать и в XIX, и в XX вв. Более того, реакция их авторов на традицию классического эпистолярного романа XVIII века несомненна. Именно под этим углом зрения и необходимо рассмотреть дальнейшую историю развития жанра, в том числе и выход его в межродовые литературные явления (эпистолярная лирика, эпистолярная драма). Однако работы, в которых рассматриваются не только классические романы в письмах, но и романы XIX и XX вв., по большей части носят замкнутый, неисторичный характер, и анализ конкретных текстов представляет собой описание функционирования в них эпистолярной формы — в отрыве от **жанровой традиции**. Единственное, что создает подобие исторического взгляда на рассматриваемые факты — это хронологически последовательное расположение материала<sup>35</sup>.

Подобное положение дел связано, как нам представляется, с тем, что в научной литературе об эпистолярном романе, по сути, не поставлен вопрос о **теоретической модели жанра**. В результате не представляется возможным проследить диапазон видоизменений жанра и выявить логику его развития.

В результате модель исторического развития эпистолярного романа выглядит приблизительно следующим образом: констатируется уже упоминавшееся положение — популярность эпистолярного романа в Европе в

---

<sup>34</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 207.

<sup>35</sup> Именно таким образом излагают материал в своих работах G. Singer, Ch. E. Kany, F. G. Black, K. A. Day, L. Versini.

1740–1780-х гг. и потеря интереса к нему начиная с 1790-х гг., когда роман как жанр начинает развиваться на основе исторических повествований, семейной хроники и в повествование вносится значительный драматический элемент. Популярность эпистолярного романа резко идет на убыль, так как «картина света и людей» не может уже уместиться в «маленькой раме» эпистолярного романа. Теперь письмо сохраняет свое значение для малых повествовательных форм и для прозы публицистической и документальной<sup>36</sup>.

До 1980-х годов большая часть статей и монографий об эпистолярном романе носила исключительно историко-литературный характер и была посвящена обзору конкретных образцов жанра в разные эпохи и в разных национальных литературах<sup>37</sup>. Делая обзор такого рода работ, Дж. Альтман отмечает, что их авторы «attempted to trace the history of the genre from its origins to the twentieth century»<sup>38</sup> («осуществляют попытку проследить историю жанра от его зарождения до двадцатого столетия»<sup>39</sup>). В результате подобные исследования представляют собою «superficial and unreliable enumeration of items... useful in providing perspective and bibliography. They inform us of the existence of certain works but they do not suggest models for reading them»<sup>40</sup> («поверхностное и не всегда точное перечисление образцов... полезное для того, чтобы увидеть хронологическую перспективу развития жанра и в библиографических целях. Они информируют нас о существовании некоторого числа образцов жанра, но не предлагают модели для их адекватного прочтения»). Игнорирование теоретического подхода к жанру приводит к тому, что принципиально не могут быть выявлены ни точные границы жанра,

---

<sup>36</sup> См. например: Урнов Д. Эпистолярная литература. С. 918–920; Black F.G. The Epistolary Novel in the late 18th century.— Eugene, 1940.

<sup>37</sup> Это, в первую очередь, следующие работы: Singer G. F. The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence. — N.J., 1963; Kany Ch. E. The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain. — Berkeley, 1937; Day R.A. Told in Letters. Epistolary fiction before Richardson.— Ann Arbor, 1966; Versini L. Le Roman epistolaire. — Paris, 1979.

<sup>38</sup> Altman J.G. Epistolarity: Approaches to a Form. — Columbus, 1982. — P. 5.

<sup>39</sup> Здесь и далее при цитировании зарубежных работ, не переведенных на русский язык, приводится цитата по оригинальному тексту, а затем в скобках дается наш перевод.

<sup>40</sup> Altman J.G. Epistolarity. P. 5–6.

ни закономерности его трансформации и место в ряду других жанровых структур.

Однако, другой крайностью при изучении эпистолярного романа является попытка вообще отказаться от исторического подхода и попытаться описать статичную модель эпистолярного романа как вне-, надвременную жанровую структуру. Работы такого рода, внешне выполненные в контексте истории и теории романного жанра, в действительности представляют собою имманентный анализ художественных произведений, объединенных признаком эпистолярной формы.

Наиболее значимыми из работ такого плана являются работы Ж. Руссе, Ф. Джоста, Дж. Альтман и Б. Дуйфхьюзена.

Ж. Руссе<sup>41</sup> рассматривает эпистолярный роман как особую художественную структуру, «une forme littéraire», которая содержит в себе потенциал для выражения определенного диапазона смыслов, сопоставляя ее со смежными формами, дневником и мемуарами. Как и Ф. Джост<sup>42</sup>, он намечает некоторую типологию жанра<sup>43</sup>. Впоследствии Дж. Альтман развернет их в подробную, всеохватывающую и детально разработанную типологическую классификацию<sup>44</sup>.

Как одну из принципиальных исследовательских установок можно выделить подход Дж. Альтман и Б. Дуйфхьюзена, которые рассматривают эпистолярный роман через выявление коммуникативного потенциала переписки. По мнению Дж. Альтман, чтобы лучше понять устройство эпистолярного романа, «...some inquiry into its particular modes of communication is in order»<sup>45</sup> («...представляется необходимым исследование его коммуникативного потенциала»). По сути, речь идет о коммуникативном потенциале переписки, лежащей в основе романа в письмах. Б. Дуйфхьюзен рассматривает

---

<sup>41</sup> *Rousset J. Une forme littéraire: le roman par lettres // Rousset J. Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* — Paris, 1962. — P. 65–108.

<sup>42</sup> *Jost F. Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII siècle // Jost F. Essais de littérature comparée.* — Fribourg, 1964.

<sup>43</sup> См. об этом далее, в разделе 1.2 данной диссертации.

<sup>44</sup> *Altman J.G. Op. cit.*

<sup>45</sup> *Altman J.G. Epistolarity.* P. 9.

«epistolary narrative as a mode of discourse»<sup>46</sup> («эпистолярный нарратив как тип дискурса»). Рассмотрение эпистолярного дискурса в одной из своих конкретных реализаций как разновидности *любовного и философского дискурса*<sup>47</sup> представляется невозможным без учета работы Р. Барта «Фрагменты речи влюбленного»<sup>48</sup>, а также написанной в эпистолярной форме работы Ж. Деррида «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только»<sup>49</sup>.

Чрезвычайно продуктивным оказывается также рассмотрение эпистолярного романа в контексте изучения повествовательных типов, различных композиционно-речевых форм. Наиболее значимой представляется здесь работа Ц. Тодорова «Littérature et signification»<sup>50</sup> («Литература и смысл»), посвященная анализу романа П. Шодерло де Лакло «Опасные связи», а также общетеоретические работы Ж. Женетта, П. Рикера, Б. Ромберга, К. Гамбургер, Ф. Штанцеля.

Продуктивность подходов к анализу текста, предложенных в перечисленных выше работах, не вызывает сомнений.

Однако, для того, чтобы построить теоретическую модель **жанра** необходимо рассмотреть динамику изменений романа в письмах как жанровой структуры, исследовать его роль и место в литературном процессе, в истории развития повествовательных форм. Многочисленные типологические классификации эпистолярного романа предельно статичны и не отражают динамику развития и направление трансформаций жанра, так как игнорируют его историческое развитие.

В связи с этим возникает необходимость объединить исторический и теоретический подходы к изучению жанра как взаимокорректирующие. Это и будет составлять методологическую основу нашего исследования.

---

<sup>46</sup> Duyfhuizen B. Epistolary Narration of Transmission and Transpassion // Comparative literature.— 1985. — V. 37. № 1. — P. 3.

<sup>47</sup> Дж. Альтман говорит о переписке как об «instrument of amorous and philosophical communication» (Altman J. G. Op. cit. P. 3).

<sup>48</sup> Пер. с франц. С.Зенкина. — М., 1999.

<sup>49</sup> Пер. с франц. — Мн., 1999.

<sup>50</sup> Paris, 1967.

## 1.2. Роман в письмах: художественный мир и текст

Прежде чем обратиться к построению теоретической модели эпистолярного романа, представляется необходимым уточнить научный контекст, в рамках которого мы осуществляли наше исследование, в частности, оговорить понятие литературного жанра.

Актуальным для нас является представление о жанрах как о мировоззренчески насыщенных типах художественных структур, совмещающих устойчивое и динамическое, общее и индивидуальное в развитии литературы. Жанр являет собой как бы идеальный аналог произведения, который особым образом реализуется в каждом конкретном тексте.

«Жанр (фр. *genre* — род, вид) — тип словесно-художественного произведения, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (эпопея, роман, повесть, новелла в эпике; комедия, трагедия и др. в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. — в лирике); 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта... Поэтому характеристика структуры жанра в данный исторический момент, т.е. в аспекте синхронии, должна сочетаться с освещением его в диахронической перспективе»<sup>1</sup>.

Теория и история жанра взаимно корректируют друг друга. Так, выявление диапазона жанровых видоизменений, конкретных реализаций «идеальной» модели позволит уточнить и саму теоретическую модель жанра.

Наиболее продуктивной для описания инвариантной структуры жанра представляется нам модель жанра, предложенная М. М. Бахтиным, а именно выделение им трех аспектов жанровой структуры. Он выдвигает идею «двоя-

---

<sup>1</sup> Тмарченко Н. Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 263.

кой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, воспринимающего субъекта. «Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п.»<sup>2</sup>. Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Жанр есть типическое целое высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное»<sup>3</sup>. Описание жанровой структуры через эти три аспекта:

- 1) внутренний мир произведения: пространственно-временная структура, система персонажей, своеобразие сюжета, основные смысловые и ценностные оппозиции, мотивная структура;
- 2) мир автора и читателя: характеристика композиционно-речевого строя произведения, его повествовательной структуры;
- 3) формы художественного завершения<sup>4</sup> —  
и будет осуществлено в данной работе.

Каждый из трех аспектов коррелирует с остальными и одновременно позволяет увидеть все целое произведения, но взятое в одном из своих ракурсов. Этот момент корреляции представляется нам принципиально важным и лежит в основе описания такой жанровой структуры, как эпистолярный роман, — в данной работе. Это описание будет проводиться через выявление

---

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. — М., 2000. — С. 307.

<sup>3</sup> Там же. С. 306.

<sup>4</sup> «Завершение художественное – смысловая граница между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой. Создается «тотальной реакцией автора на «целое героя», а вместе с тем и реакцией читателя на героя и автора. Завершение художественное можно также понять в качестве формы «последнего целого» произведения, поскольку форма в этом смысле – эстетически обработанная граница» (Бахтин), представляющая собой результат своеобразного «сотворчества» автора и героя...» (См. об этом: Тмарченко Н. Д. Завершение художественное // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Вып.2. — Коломна, 1999. — С. 33–35).

ключевых формально-смысловых оппозиций, каждая из которых отражена на всех трех уровнях художественного произведения.

Своеобразие эпистолярного романа как типа художественного произведения складывается из своеобразия каждого из аспектов его художественного целого: тематической сферы произведения (типические свойства хронотопа и сюжета), его речевой структуры (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей) и границы (в основном временной и смысловой) между миром героев и действительностью автора и читателя.

При описании истории развития эпистолярного романа и логики его жанровой трансформации представляется необходимым рассмотрение жанра как модели чтения, рецепции, составной части горизонта ожидания. «Les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des "horizons d'attente" pour les lecteurs, des "modèles d'écriture" pour les auteurs»<sup>5</sup> («жанры существуют как некое образование, которое функционирует как «горизонт ожидания» для читателей, как «модель письма» для авторов»). Жанр можно представить как «схему восприятия, читательскую компетенцию, подтверждаемую каждым новым текстом в ходе динамического процесса... Взятый же в обратной перспективе, жанр предстает как горизонт нарушения равновесия, отклонения, производимого каждым новым крупным произведением»<sup>6</sup>. Именно в этом контексте мы будем рассматривать, к примеру, соотношение классики и беллетристики в применении к эпистолярному роману.

Кроме того, при работе с эпистолярным романом (как «квазимемуарным», «квазидокументальным» жанром<sup>7</sup>) необходимо привлечение традиции описания жанровых структур в терминах риторики. От поэтик и риторик древности и Средневековья такой подход перешел в научное изучение канонических жанров (А. Н. Веселовский, с одной стороны, Ю. Н. Тынянов, с другой). Однако, как нам кажется, констатация неразрывной связи жанра с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, —

<sup>5</sup> *Todorov T. Les genres du discours.* — Paris, 1978. — P. 50–51.

<sup>6</sup> *Компаньон А. Демон теории / Пер. с фр.* — М., 2001. — С. 185.

<sup>7</sup> См. об этом выше, в разделе 1.1 настоящей диссертации.



чрезвычайно продуктивна не только при работе с каноническими жанрами, но и для описания такой сложной жанровой структуры, как роман, представляющей собою полижанровое образование, свободно включающее в себя другие жанры. Речь, в частности, идет об описании функционирования жанра письма в составе художественного целого эпистолярного романа.

Эпистолярный роман — это роман с ярко выраженной, можно сказать, канонической формой, вследствие чего именно эта его характеристика попадает во все жанровые дефиниции. Так, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001) эпистолярный роман относится к группе структурных жанровых обозначений романа<sup>8</sup>. Стройность, своего рода ритмичность повествовательной структуры эпистолярного романа, которая складывается, по преимуществу, из отдельных писем, делает очень продуктивным исследование функций письма как первичного жанра, каковым оно и является для персонажей во внутреннем мире произведения. Далеко не всегда герой романа обладает эксплицитно выраженным жанровым мышлением, например, осознает себя носителем исповедального или автобиографического нарратива, но свое участие в эпистолярном нарративе он не может не осознавать.

Необходимым в связи с этим представляется нам и использование лингвистического подхода к письму как особому жанру и переписке как диалогической форме<sup>9</sup>, а также исследований в русле неориторики и коммуникативных стратегий культуры<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Кроме **структурных**, выделяются **тематические** и **исторически сложившиеся** дефиниции: Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — Стлб. 892.

<sup>9</sup> См.: Акишина А. А. Письмо как один из видов текста // Рус. яз. за рубежом. — 1982. № 2. — С. 57–63; Арутюнова Н. Д. Диалогическая модальность и явления цитации // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. — М., 1992. — С. 52–79; Арутюнова Н. Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 4. — С. 356–367; Белонова Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX–начала XX в. (Жанр и текст писем). — СПб., 2000; Гиндин С.И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // Язык и личность / Отв. ред. Д. Н. Шмелев. М., 1989. С.63–76; Гиндин С. И. Внутренняя организация текста. Элементы теории и семантический анализ. Дис. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. М., 1973; Данкер З. М. Функционально-семантическая организация текста частного письма: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — СПб., 1992; Нижникова Л. В. Письмо как тип текста: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Одесса, 1991; Ножкина Э. М. Языковая личность в структуре письма // Вопросы стилистики / Отв. ред. О.Б. Сиротинина. — Саратов, 1996. — Вып.26. — С.53–63; Паперно И.А. Переписка как вид текста. Структура письма // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I(5). — Тарту, 1974. — С.214–215; Радзиевская Т. В. Текстовая коммуникация. Текстобразование // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. — М., 1992. — С. 79–108; Цыцари-

Чтобы описать инвариантную структуру эпистолярного романа, создать его теоретическую модель, необходимо рассмотреть и описать функционирование жанра (подчеркиваем, жанра, а не жанровой формы) письма и переписки как полижанрового образования в составе художественного целого эпистолярного романа. Такой исследовательский ход обусловлен самой художественной формой, в которой существует роман в письмах, а именно – формой собрания писем или переписки. Именно это дает возможность четко обозначить объем рассматриваемого понятия, отграничить его от смежных «литературных фактов» и выделить его жанровые константы.

По нашему мнению, осмысление природы письма и переписки в составе художественного целого возможно через констатацию двойственной природы писем, которые являются одновременно и первичными речевыми жанрами (полулитературными жанрами бытового общения) и жанрами вторичными (жанрами в составе художественного произведения)<sup>11</sup>. Причем эта двойственность, в свою очередь, удваивается и реализуется и в пространстве авторско-читательском (для автора и читателя переписка выступает как композиционно-речевая форма и как часть мира героев), и во внутреннем мире художественного произведения, в мире героев (для них переписка является коммуникативной моделью, наряду, в первую очередь, с устным, непосредственным общением, и – вещью, «связкой писем», существующей в окружающем героев мире наряду с другими вещами и предметами). Детальное же рассмотрение каждой из этих функций переписки связано с разными гранями центральной и предельно обобщенной формально-смысловой оппозиции внутреннее/внешнее, которая распадается на ряд более конкретных оппози-

---

на О. Ф. К понятию «эпистолярный жанр» в современной лингвистической литературе // Функционально-семантические аспекты языковых явлений / Отв. ред. А.А. Харьковская. — Куйбышев, 1989. — С. 103–110.

<sup>10</sup> Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. — Б.:БГК им. И.А.Бодуэна де Куртене, 2000; Стернин И. А. Коммуникативные ситуации. — Воронеж, 1993; Тюпа В. И. Архитектоника коммуникативного события (к первоосновам коммуникативной дидактики) // Дискурс. — 1996 — № 1. — С.30–38; Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М., 2001.

<sup>11</sup> О разграничении первичных и вторичных речевых жанров см.: Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.5. Работы 1940-х–начала 1960-х годов. — М., 1997. — С. 252; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 75.

ций (в частности, открытое/закрытое, целое/часть, общественное/приватное, реальное/виртуальное и др.), и является ключевой для жанра эпистолярного романа и для письма как вставного жанра в составе художественного (чаще – романного) целого и реализующейся на всех уровнях структуры художественного произведения.

Таким образом, разграничение Бахтиным первичных и вторичных речевых жанров, его утверждение, что вторичные жанры включают в себя первичные, — все это дает возможность рассмотреть художественное целое, и, в первую очередь, романное, не просто как сложное «многостильное, разноречивое, разноголосое явление»<sup>12</sup>, состоящее из разных композиционно-стилистических единств, но как целое неодномерное, иерархически организованное, в котором одно и то же явление (речевой жанр) обладает своего рода двойственной природой, является частью и события, о котором рассказывается, и события самого рассказывания. Можно говорить о наличии в данном случае эффекта повествовательной матрешки.

Таким образом, эпистолярный роман — это 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).

Как уже было сказано, одной из ключевых оппозиций в жанре эпистолярного романа является оппозиция вымышленность/подлинность. Именно этот признак позволяет разграничить книги писем и эпистолярные романы, с одной стороны, и эпистолярную прозу, с другой<sup>13</sup>. Кроме того, генетическое родство с перепиской как бытовым полулитературным жанром сохраняется и реализуется через создание самим автором внутри эпистолярного романа эффекта подлинности, реальности, невымышленности переписки, состав-

---

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики С. 75.

<sup>13</sup> См. об этом: Соколянский М. Г. Эпистолярный роман. С. 119.

ляющей его основу, либо — работа с минус-приемом — авторская игра с этой оппозицией и подчеркивание вымышленного, «фиктивного», ненастоящего ее характера. Однако актуальность самой этой оппозиции в любом случае сохраняется.

Обязательность присутствия этой оппозиции связано с функционированием письма как одновременно первичного и вторичного речевого жанра в составе художественного целого эпистолярного романа. В конкретных образцах романа в письмах эта — актуальная для жанра в целом — оппозиция может быть реализована как однозначное маркирование одного из ее членов.

По нашему мнению, разговор об эпистолярном романе как о романе квазидокументальном невозможен без учета работ Л. Я. Гинзбург «О психологической прозе» (1976) и «О литературном герое» (1979). По мнению Гинзбург, Ж. Ж. Руссо во «Втором предисловии к «Новой Элоизе»»<sup>14</sup> «теоретически поставил вопрос об особом познавательном качестве подлинного документа, предложенного читателю в качестве литературы. Правда, он сделал это в виде прозрачной мистификации, применительно к произведению, заведомо недокументальному»<sup>15</sup>.

Собственно, весь этот текст Руссо посвящен проблеме подлинности-вымышленности в эпистолярном романе. Он подчеркивает, что «Новую Элоизу» нужно читать не как роман, а как собрание писем. «Возвращаюсь к письмам. Если вы их станете читать как произведение сочинителя, желающего понравиться или возомнившего себя большим писателем, они покажутся вам отвратительными. Но примите их такими, каковы они есть, и судите их, как подобает этому виду писаний»<sup>16</sup>. Таким образом, в качестве главной ценности манифестируется неподдельность и искренность чувств, их неподготовленность и необработанность: письма героев «заинтересуют не сразу, но постепенно они захватят вас, и тогда уже без всяких восторгов вы не сможете

<sup>14</sup> «Второе предисловие» вышло отдельным выпуском в Париже 16 февраля 1761 года, через несколько дней после поступления в продажу первого, амстердамского издания «Новой Элоизы».

<sup>15</sup> Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л, 1979. — С. 8.

<sup>16</sup> Здесь и далее цитаты из Ж. Ж. Руссо приводятся по изданию: Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. / Пер. с франц. — М., 1967. — Т.2.

от них оторваться. Нет в них ни изящества, ни легкости, ни рассудительности, ни остроумия, ни красноречия; зато есть чувство; мало-помалу оно передается сердцу и под конец все заменяет», — пишет Руссо.

«Фактическая точность не является обязательным признаком документальных жанров, как сплошной вымысел не является структурным признаком романа. Роман остается романом независимо от объема охваченного им фактически материала — исторического, автобиографического и всякого другого. Документальное произведение не всегда отличается достоверностью, но это всегда произведение, к которому требование достоверности, критерий достоверности может быть применен.

Речь идет, таким образом, об установке... Один и тот же текст — в зависимости от установки — может восприниматься как документальное повествование, хроника и как художественное произведение. При этом существенным образом перерождается его семантический строй»<sup>17</sup>.

По мнению исследовательницы, «существует никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события»<sup>18</sup>, и именно оно лежит в основе того влияния, которое оказывает на читателя документальная литература.

«Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной (она, конечно, существенная для творческой истории произведения). Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой двух этих начал.

Судьбы людей, рассказанные историками и мемуаристами, трагичны и смешны, прекрасны и безобразны. И все же различие между миром бывшего и миром поэтического вымысла не стирается никогда. Особое качество документальной литературы — в той установке на подлинность, ощущение кото-

---

<sup>17</sup> Там же. С. 10–11.

<sup>18</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. — М., 1999. — С.7.

рой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности»<sup>19</sup>.

Таким образом, форма эпистолярного романа концентрирует в себе две принципиально разные возможности: возможность создать эффект документальности и в то же время подчеркнуть литературный характер этой формы, привнести в текст и акцентировать в нем элемент литературной игры. Думается, что эта двойственность, заложенная в эпистолярной форме, является именно ее исключительной характеристикой, ибо другие разновидности художественных форм с установкой на документальность (например, дневник) не являются суммой текстов в составе целого и не столь явно провоцируют автора на игру со структурой текста и, следовательно, с его семантикой.

В такой жанровой структуре, как эпистолярный роман, проблема подлинности-вымышленности реализуется через элементы заголовочного комплекса<sup>20</sup>, а также такие обрамляющие структуры, как предисловие/послесловие автора, выступающего, как правило, в роли редактора или издателя публикуемой переписки.

Можно говорить о двух типах таких предисловий/послесловий<sup>21</sup>. В предисловиях/послесловиях первого типа — обозначим их «наивными» — речь идет обычно о том, как публикуемая переписка попала в руки издателя, сообщаются некоторые сведения о ее участниках и причины, по которым оказалась возможна публикация их писем. Такое предисловие служит цели создания эффекта правдоподобия и документальности и не содержит в себе никаких замечаний метатекстового характера (то есть замечаний, выходящих за рамки мира художественного произведения). Предисловие этого типа мы на-

<sup>19</sup> Там же. С.9.

<sup>20</sup> См., например, полное заглавие романа Шодерло де Лакло: «Опасные связи, или Письма, собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные господином Ш. Де Л. в назидание некоторым другим» (цит. по изд.: *Превю А. Манон Леско*. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., 1967. / Ш.де Лакло. Опасные связи. - Пер. с франц. Н.Рыковой. – С. 155.

<sup>21</sup> Е. П. Гречаная в своей статье «Юлия Крюденер и ее роман» пишет: «Ю. Крюденер использует литературный топос «подлинных писем», случайно попавших в руки автора, который выступает только как их публикатор (этот прием был закреплен в таких вершинных достижениях жанра, как «Кларисса» Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо, «Страдания юного Вертера» (1774) Гете, «Опасные связи»(1782) Шодерло де Лакло)» (Крюденер Ю. Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г... / Подг. изд. и пер. с франц. Е.П.Гречаной. — М., 2000. – С. 370). Однако здесь можно зафиксировать неточность исследовательницы: в одном ряду стоят предисловия принципиально разного типа.

ходим, к примеру, в «Страданиях юного Вертера» Гете: «Я бережно собрал все, что удалось мне разузнать об истории бедного Вертера, предлагаю ее вашему вниманию и думаю, что вы будете мне за это признательны. Вы проникнетесь любовью и уважением к его уму и сердцу и прольете слезы над его участью.

А ты, бедняга, подпавший тому же искушению, почерпни силы в его страданиях, и пусть эта книжка будет тебе другом, если по воле судьбы или по собственной вине ты не найдешь себе друга более близкого»<sup>22</sup>.

Предисловие в повести И.С. Тургенева «Переписка» служит созданию иллюзии документальности: повествователь рассказывает о том, как попали к нему письма и почему он решил их напечатать. «Он [Алексей Петрович, главный герой повести — *О. Р.*] попросил меня отослать все его вещи в Россию, к родственникам, исключая небольшой связки, которую он подарил мне на память. В этой связке находились письма – письма одной девушки к Алексею и копии его писем к ней»<sup>23</sup>.

В предисловиях второго типа — назовем их «проницательными» — подчеркивается вымышленный, искусственный характер публикуемой переписки; такие предисловия представляют собою размышления о тексте, о процессе создания произведения, о том, «как сделан» этот роман и зачем. Сюда относятся предисловия к романам Ричардсона, Руссо, Шодерло де Лакло, Крюденер. «Я выступаю в роли издателя, однако ж, не скрою, в книге есть доля и моего труда. А быть может, я сам все сочинил, и эта переписка — лишь плод воображения? Что вам до того, светские люди! Для вас это и в самом деле лишь плод воображения», — пишет автор в предисловии к «Новой Элоизе». А в предисловии к роману Шодерло де Лакло мы читаем следующее: «Считаем своим долгом предупредить Читателей, что, несмотря на заглавие этой Книги [«Опасные связи, или Письма, собранные в одном частном кружке лиц

---

<sup>22</sup> Здесь и далее текст романа И.В.Гете «Страдания юного Вертера» цитируется по изд.: *Гете И. В.* Собрание сочинений в 10 т. / Пер. с нем. Под общей ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. — М., 1978. — Т.6. — Пер. с нем. Н. Касаткиной.

<sup>23</sup> Здесь и далее цитаты из романов и повестей И. С. Тургенева приводятся по изд.: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Сочинения в 12 т. — М. 1980.

и опубликованные господином Ш. де Л. в назидание некоторым другим» — О. Р.] и на то, что говорит о ней в своем предисловии Редактор, мы не можем ручаться за подлинность этого собрания писем и даже имеем весьма веские основания полагать, что это всего-навсего Роман»<sup>24</sup>.

Выделение двух типов предисловий позволяет нам говорить и о двух типах эпистолярного романа вообще: романах, создатели которых стремятся к созданию эффекта документальности и правдоподобия, и романах, авторы которых подчеркивают вымышленный характер публикуемой переписки. Тогда к романам первого типа будут относиться не только романы, в текст которых входят «наивные» предисловия, но и эпистолярные романы без предисловий вообще, ибо эффект "подглядывания" в чужую жизнь еще более усиливается, если автор-публикатор вообще не объясняет, как попали к нему эти письма и что позволяет ему их публиковать, в результате чего читатель становится невольным свидетелем тайн чужой жизни<sup>25</sup>. Так, в европейском эпистолярном романе предуведомление издателя отсутствует в романе Смоллетта "Путешествие Хамфри Клинкера", в русской литературе — в романе Достоевского «Бедные люди».

Переписка героев может стать формой, составляющей романное целое, — только после того, как она закончилась и овеществилась, обрела свое тело. Тогда из нее может сложиться роман. Сюжет, в ходе которого реальная переписка (переписка героев) превращается в вымышленный роман путем публикации «настоящих» писем неким издателем является инвариантным для эпистолярного романа и связывает такие аспекты художественного целого, как мир героев и мир автора и читателя, уровни объектной и субъектной организации произведения. Более того, присутствие такого рода сюжета (эксплицитно выраженного в предисловии/послесловии к роману или подразумевае-

---

<sup>24</sup> Здесь и далее в тексте диссертации сноски на П.Шодерло де Лакло даются по след изд.: *Шодерло де Лакло П. Опасные связи* // Прево А. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи: Пер. с фр. — М., 1967.

<sup>25</sup> См. об этом: *Виноградова Е. М. Закономерности и аномалии эпистолярного повествования в художественном произведении* // Рус. яз. в школе. — 1991. — № 6. — С. 57.



мого<sup>26</sup> особым образом связывает эти аспекты художественного целого. Этот сюжет чрезвычайно важен: каковы мотивы опубликования переписки, как видится ее сюжет извне, со стороны, каким образом (в каждом конкретном случае) внешняя точка зрения корректирует внутреннюю.

Принципиально важным представляется нам тот факт, что в мире героев письмо обретает свое тело, становится вещью, которую они отправляют, получают, держат в руках, хранят в шкапулках, теряют, сжигают, рвут и разбрасывают по ветру. Момент «овеществления письма» часто является ключевым в развитии сюжета романа в письмах. Как пишет Ю. Л. Троицкий, в развитии переписки существуют моменты, когда она перерастает свое прямое функциональное назначение и обретает «самость субъекта», «свое тело»<sup>27</sup>. Ситуация, когда письмо попадает внутрь художественного мира произведения, становится вещью, субстантивируется, приобретает особую значимость на уровне сюжетной организации произведения.

Кроме того, свое «тело» обретает не только каждое отдельное письмо, но и завершенная переписка в целом. Именно тогда (в виде связки писем) она попадает в руки издателя и, будучи опубликованной, становится романом. Итак, только обретя свое «тело», овеществившись, — реальная переписка может стать еще и композиционной формой.

Как правило, в художественном произведении мир героев и мир автора и читателя распределяются симметрично и параллельно друг другу, по заданной и предсказуемой схеме взаимодействия. Любое нарушение границы между ними осознается читателем либо как отклонение от нормы, либо как игра. В эпистолярном романе тип отношения двух этих аспектов художественного целого несколько иной. Именно завершение внутреннего сюжета (истории отношений героев — авторов писем), окончание переписки инициирует возможность возникновения сюжета внешнего — сюжета опубликования пи-

---

<sup>26</sup> Вопрос о том, каким образом публикуемая переписка попала в руки к издателю, не может не возникать у читателя, хотя и может при этом остаться открытым и неразрешенным.

<sup>27</sup> Троицкий Ю. Л. Эпистолярный дискурс в России XIX века: почечина, розыгрыш, дуэль // Традиция и литературный процесс. — Новосибирск, 1999. — С.460–469.

сем. Таким образом, здесь эти два аспекта художественного целого не параллельны и изолированы друг от друга, а — незаметно перетекают один в другой. Этот факт кажется нам принципиально важным, ибо помогает зафиксировать относительность границ между миром героев и миром автора и читателя в романе в письмах. Посредническую функцию выполняют здесь сами письма, являющиеся одновременно первичными и вторичными речевыми жанрами.

Хотелось бы высказать предположение (безусловно, требующее специального рассмотрения и проверки), что такой тип отношений между аспектами художественного целого вообще характерен для текстов, которые можно условно обозначить как документально-автобиографические<sup>28</sup> (произведения в форме дневника, записок, мемуаров и др.), в которых автором либо создается иллюзия подлинности опубликованных писем/дневника/мемуаров либо, напротив, акцентируется их фикциональный характер. Именно наличие жизненного аналога этих композиционно-речевых форм делает возможным присутствие такого рода авторской игры.

Рассматривая переписку как определенную композиционно-речевую структуру, необходимо отметить такую особенность эпистолярного романа, как отсутствие прямого авторского повествования. В этом романном жанре говорят по преимуществу только авторы писем, то есть герои. Этот факт позволяет многим исследователям определять эпистолярный роман как роман драматический<sup>29</sup>, сближая его с драмой. Таким образом, внешняя (авторская) точка зрения на уровне субъектной организации произведения представлена минимально. Преобладает внутренняя точка зрения, то есть, точка зрения героев.

Подобное же соотношение внутреннего и внешнего можно наблюдать и на уровне объектной организации художественного произведения. Нам представляется, что в отношении эпистолярного романа можно говорить о при-

---

<sup>28</sup> В научной литературе, насколько нам известно, не существует специального термина, объединяющего такого рода явления.

<sup>29</sup> См., например: *Konigsberg I. S. S. Richardson and the dramatic novel.* — Lexington, 1968.

сутствии в нем совершенно определенных устойчивых смысловых и ценностных оппозиций. Так, эпистолярная форма аккумулирует в себе смену парадигм художественности<sup>30</sup> в культуре, смещение акцентов с мира внешнего на мир внутренних. Частное становится вровень со всеобщим, индивидуальное включает в себя общечеловеческое. Эта переакцентировка (часть и целое как бы меняются местами: если раньше мир включал в себя человека, то теперь человек включает в себя мир) дает возможность перемоделировать уже сложившуюся устойчивую картину мира, замкнутое пространство комнаты, дома расширить до размеров мироздания, и все остальные, открытые миры лишь включать в этот внутренний замкнутый мир. В этом смысле жанр эпистолярного романа закономерно связан с сентиментализмом как особой художественной парадигмой и с зарождением психологического романа, пришедшего на смену роману авантюрному. Он зарождается внутри именно этой парадигмы и продолжает нести в себе и реализовывать те открытия, которые были осуществлены именно в ее рамках, — даже тогда, когда на смену этой художественной парадигме приходят новые. Сложные взаимоотношения внешнего и внутреннего так, как они представлены в художественной парадигме сентиментализма, в жанре эпистолярного романа приобретают свою уникальную реализацию.

Однако эпистолярный роман, будучи преимущественно романом в форме писем (переписки), в своих конкретных реализациях практически никогда не существует только в этой форме. Эпистолярный роман как роман в письмах — это обозначение его «идеальной» модели, не представленной конкретными историческими образцами. Как показывают наблюдения, романа в форме чистой переписки просто-напросто не существует. Эпистолярная форма оказывается несамодостаточной и всегда бывает дополнена другими жанровыми образованиями. Можно говорить об особой пластичности эпи-

---

<sup>30</sup> Термином «парадигма художественности» мы пользуемся вслед за В. И. Тюпой. См.: Тюпа В. И. Парадигмы художественности // Дискурс. — Новосибирск. 1997. — № 3–4. — С. 175–180.

столярной формы, которая легко включает в себя другие жанры и в то же время сама может быть включена в иные композиционно-речевые структуры.

Определение эпистолярного романа как романа в форме писем (переписки) — дефиниция «идеальной», но не существующей реально модели. Форма переписки принципиально несамодостаточна. Она всегда включает в себя другие композиционно-речевые формы или сама оказывается включенной в них.

Точки преодоления «идеальной» модели эпистолярного диалога и жанра в целом в совокупности способствуют описанию сюжета, хронотопа, типа героя и форм художественного завершения в романе в письмах.

Чаще всего в эпистолярном романе переписке предшествует предисловие и/или за ней следует послесловие издателя/редактора. Тогда переписка оказывается как бы включенной внутрь других текстов. Мы предпочитаем говорить в данном случае о переписке именно как о вставном жанре (хотя по объему она, как правило, значительно превосходит обрамляющие ее структуры), ибо на уровне сюжета мы в подобных случаях имеем дело с историей о том, как все письма, составляющие переписку, воссоединились, каким образом они попали в руки издателя, по каким причинам публикуются, — а сама переписка в такого рода сюжетах становится просто связкой писем, вещью, частью жизненного пространства героев, более широкого, по сравнению с эпистолярным.

В то же время, существует целый ряд романов, где внутри переписки включены разного рода тексты. Чаще всего это чужие письма, включенные в основной корпус писем, принадлежащих перу главных героев романа. Это также могут быть и отрывки из дневника, мемуаров, записок, а также разные официальные документы (расписки, объявления и т.д.).

Чаще всего в конкретных образцах эпистолярного жанра присутствуют и обрамляющие переписку элементы, и включенные в нее формы. Так, в повести Тургенева «Переписка» есть и предисловие издателя, и чужое письмо,

включенное в текст письма одного из главных героев, — письмо, коренным образом меняющее направление развития сюжета.

Хотелось бы оговорить, что под вставными текстами мы в данном случае понимаем устойчивую художественную форму, границы присутствия которой в основном повествовании формально обозначены. Обычно это тексты, помещенные между письмами героев, они именно вставлены в переписку. Даже если это письмо, которое включено в другое письмо (письмо в письме), — оно обычно дается целиком (не посредством цитирования, а как точная вставка, копия, сохраняющая все особенности оригинала, вплоть до обращения и подписи).

Обычно в основном тексте дается описание внешнего вида того «документа» (личного или официального), который включен в текст на правах вставного<sup>31</sup>. Таким образом, то, что на уровне текста произведения существует как вставной текст, во внутреннем мире произведения, в мире героев является вещью, то есть имеет свое соответствие, своего рода означающее — в окружающем их предметном мире.

Уточним еще раз: «чужие тексты», присутствующие в основном тексте на правах цитаты или осязательности «чужого голоса» во всех его возможных ипостасях мы не рассматриваем как вставные тексты. Воспоминание или какая-либо цитата могут быть новой речевой структурой, сигнализировать о смене точки зрения (пространственно-временной и/или принадлежащей другому субъекту), но не вставным текстом. Вставным текстом будет для нас такой «чужой текст», включенный в состав основного повествования, который 1) имеет четко выраженные формальные границы в составе основного повествования, 2) как правило, приводится целиком, без купюр и 3) непременно присутствует в вещном мире, окружающем героев, причем именно в таком качестве являющийся объектом описания со стороны героев и/или автора.

---

<sup>31</sup> В качестве наиболее яркого примера можно привести описание письма некоего М\* в повести И. С. Тургенева «Переписка»: «... письмо действительно было все забрызгано и пахло померанцевым цветом... два белые лепестка прилипли к бумаге».

Как пишет Н. Т. Рымарь, «основной романский способ понимания личности как техники построения образа героя связан с радикальным сюжетным углублением в его внутреннюю жизнь, развертыванием его отношений с «другими» — миром в целом, в ходе которого мир оказывается увиден глазами личности, а личность — глазами мира. В структуре романского мышления эта духовно-нравственная работа личности предстает как драматическое единство отношений контакта и дистанции»<sup>32</sup>.

В эпистолярном романе обязательное присутствие вставных жанров уравнивает преобладающие голоса участников переписки. В мир произведения внедряется внешний голос, демонстрирующий замкнутость и ограниченность того эпистолярного пространства, которое формируется в процессе переписки и претендует на замещение всего жизненного пространства героев. Эпистолярное пространство преобразует мир героев. Границы последнего очерчиваются перепиской. Посредством же включения вставных жанров подчеркивается принципиальная недостаточность, более того, нежизнеспособность одножанрового образования, когда мир рассматривается через призму исключительно личного, частного взгляда на мир<sup>33</sup>. Кругозор героя неизбежно дополняется его окружением<sup>34</sup>.

Одновременно чрезвычайно важно, что здесь актуализируется оппозиция часть/целое. Переписка как часть включается в разного рода обрамляющие структуры, причем как часть завершенная, оформленная и овеществленная. Случай же переписки как целого означает, что она включает в себя другие вставные жанры (внешнее входит в мир произведения через призму внутреннего, частного взгляда на мир).

Эпистолярный роман возникает не в результате объединения отдельных писем в некую линейную последовательность, а как сложное многоуровневое

---

<sup>32</sup> Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: Сборник научных трудов. — М.; Тверь, 2000. — Вып. 6. — С. 96.

<sup>33</sup> В данном случае автор эпистолярного романа оказывается в роли карбонария, расшатывающего, подрывающего собственную империю.

<sup>34</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. — СПб., 2000. — С. 116–123.

образование, где тексты вставлены друг в друга по принципу матрешки, и принцип их взаимодействия — иерархический. Безусловно, здесь мы имеем дело с одной из реализаций модели «Текст-в-Тексте».

Тип взаимодействия внутренней и внешней точек зрения в романе таков, что внешняя точка зрения выступает по отношению к внутренней в своей корректирующей, уравнивающей функции: «... роман мыслит границы романного героя и как границы отдельного индивида, характера, и как границы всего романного мира — образ героя получает дальнейшее развертывание уже в целостности произведения — в композиции системы персонажей, отдельных мотивов, точек зрения, повествовательных призм и т.п. Экстенсивное романное восполнение человека происходит, таким образом, не только во внутренней жизни самого героя, но и в целостности художественного мира романа, в пространстве его композиции. В соответствии с этим и внешний герою мир развертывается творческим субъектом в романе, с одной стороны, как косная власть обстоятельств, кладущих границы свободе индивида, с другой же стороны он предстает перед ним как поле возможностей преодоления границ и внешнего, и внутреннего порядка. Так строился образ романного героя в классическом реализме XIX века — целостность романа как произведения находилась в диалогических отношениях с целостностью героя как автономной личности — эти два круга целостности были диалогически обращены друг к другу, создавали друг друга»<sup>35</sup>.

Принципиально важным в результате становится итоговый тип распределения и взаимодействия композиционно-речевых функций. Именно через выявление этого типа взаимодействия (по сути, здесь речь идет о формах художественного завершения в романе) можно говорить об одной из форм выражения авторской позиции.

Самый распространенный и клишированный тип эпистолярного романа и взаимодействия в нем — это переписка, сопровождаемая предисловием или

---

<sup>35</sup> Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века. С. 96–97.

(гораздо реже) послесловием автора-издателя. Здесь внутренняя, субъективная точка зрения героев-участников переписки корректируется внешней, представленной в обрамлении.

Возможны и другие варианты. Так, в романе Ф. Достоевского «Бедные люди» переписка героев составляет основу текста, более того, она принципиально разомкнута, открыта: в романе нет как первого письма, так и определенно последнего. Сознательная незаконченность, разомкнутость структуры означает потенциальную бесконечность эпистолярного диалога, открытость его сюжета вовне, выход за пределы замкнутого идиллического хронотопа.

В повести И. С. Тургенева «Переписка» эпистолярный диалог героев однозначно завершен, закончен, безысходен (читатель узнает о смерти главного героя еще до знакомства с текстом писем), в связи с чем принципиально важное значение приобретают предисловие и вставное письмо внутри переписки.

Рассматривая переписку как одну из форм перволичного повествования и сопоставляя ее с другими перволичными формами (мемуарами, автобиографией, записками, исповедью) исследователи отмечают отсутствие в ней (как и в дневнике) финалистской (завершающей) точки зрения на события, которая, в данном случае, меняется от персонажа к персонажу, от письма к письму.

Как пишет в этой связи Л. Я. Гинзбург, «мемуары, автобиографии, исповеди — это уже почти всегда литература, предполагающая читателей в будущем или в настоящем, своего рода сюжетное построение образа действительности и образа человека; тогда как письма или дневники закрепляют еще не предпринятый процесс жизни с еще неизвестной развязкой»<sup>36</sup>.

Роман в письмах предполагает совпадение субъекта пишущего и субъекта живущего во всех точках повествования. Герой может обратиться в письме к описанию событий из своего прошлого, но не может посмотреть извне на себя пишущего, он не знает своего будущего. Жан Руссе отмечает, что

---

<sup>36</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — М., 1999. — С. 10.



судьба героя эпистолярного романа всегда открыта, ее финал неизвестен. Роман в письмах исключает разрыв между героем, проживающим свою жизнь и тем же самым героем, свою жизнь описывающим<sup>37</sup>.

При этом Ж. Руссе утверждает, что и читатель романа ограничен незнанием о конечной судьбе героя<sup>38</sup>. Однако, как мы уже отметили, читатель все же располагает возможностью знать не только внутреннюю точку зрения (точку зрения героев) на события, описываемые в романе, но и овнешнюю, завершающую точку зрения, которая вводится в роман посредством вставных жанров и обрамляющих структур.

Вторичный характер эпистолярной литературы по сравнению в бытовой перепиской сообщает ей более сложный коммуникативный статус и приводит к выходу за рамки камерного двустороннего общения участников переписки. Это происходит в результате усложнения фигуры адресата либо публикации частной переписки и, следовательно, расширения читательской аудитории, либо в силу изначального намерения автора сделать своим читателем не только непосредственного корреспондента. Вообще, выстраивание типологии адресата в эпистолярных жанрах представляется нам чрезвычайно продуктивным эвристическим ходом, который позволяет построить иерархию эпистолярных жанров и исследовать их коммуникативную направленность.

В эпистолярном романе соотношение внешнего и внутреннего на уровне сюжетной организации реализуется как параллельное существование и развитие в эпистолярном романе двух сюжетов: сюжета переписки и сюжета реальной жизни героев.

Во внутреннем мире произведения переписка представляет собою своего рода виртуальную реальность, которая противопоставлена «живой жизни».

---

<sup>37</sup> Rousset J. Une forme littéraire: le roman par lettres.// Rousset, J. *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, 1962. P. 69.

<sup>38</sup> Там же. P. 69–70.

Хронотопическая структура эпистолярного романа строится на сложном противопоставлении двух пространств. Это внутренне пространство переписки и внешнее пространство «реальной» жизни, которые взаимопроникают и взаимовлияют друг на друга. Так, герой повести Тургенева «Переписка» пишет в одном из своих писем: «Пора же и кончить это длинное письмо. Пойду подышать здешним майским воздухом, в котором сквозь зимнюю сухую крепость весна пробивается какой-то влажной и острой теплотой. Прощайте». По той же самой причине вынуждена прервать свое письмо и героиня тургеневской повести: «Хотела бы еще писать к вам, но невозможно: из сада повеяло таким сладким запахом, что нельзя оставаться в комнате. Надеваю шляпу и иду гулять... До другого раза, добрый Алексей Петрович».

Мысль Ю. М. Лотмана о том, «...сколь значительное место в романе занимает окружающее героев пространство, которое является одновременно и географически точным и несет метафорические признаки их культурной, идеологической, этической характеристики»<sup>39</sup>, приобретает особое значение, когда речь идет о романе эпистолярном. Здесь картина обладает особой пространственной структурой, которая задается самой эпистолярной формой.

Очевидно, что необходимость переписки диктуется тем, что герои разделены в пространстве и не имеют возможности общаться непосредственно. Этим и определяется изначальная неоднородность пространства, которая запрограммирована эпистолярной формой. Даже вставная переписка или просто мотив переписки — уже задают особую структуру пространства в художественном тексте.

Развитие сюжета в художественном тексте напрямую связано с изменением пространственной структуры мира: «схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира»<sup>40</sup>. Композиция эпистолярного романа, в первую очередь, определяется количеством корреспондентов и тем, как организована их взаимная переписка (кто и кому пишет/не пишет письма). Как только кто-

<sup>39</sup> Лотман Ю. М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С.509.

<sup>40</sup> Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн, 1992. — С. 398.

то из героев перемещается из одного пространства в другое, происходят изменения в развитии переписки, а, следовательно, и в развитии сюжета. Кроме того, пространственная разделенность героев является условием, позволяющим двигаться вперед сюжету эпистолярного романа. Их непосредственная встреча может произойти только одновременно с прекращением переписки<sup>41</sup>.

Более того, «овеществление письма» как один из ключевых моментов в развитии сюжета в эпистолярном тексте тоже связано с особой ролью пространственных структур в нем. Сама переписка реализуется в реальном жизненном пространстве, письма существуют и перемещаются в пространстве – могут затеряться, не дойти, задержаться и т.д. Восприятие письма зависит от обстановки, в которой оно читается. В связи с этим представляется продуктивным использовать идею временного искривления Ролана Барта, которую он использует в своей книге «О Расине». Рассматривая расиновскую трагедию как некий единый текст, он фиксирует физическую разобщенность двух пространств — внутреннего и внешнего, которую лучше всего показывает феномен временного искривления<sup>42</sup>.

Факт несовпадения события совершившегося и события воспринимаемого имеет сюжетообразующее значение в эпистолярном романе, связан с усложнением пространственно-временной структуры: кроме реальных и эпистолярных времени и пространства, в мир героев вторгаются еще и время и пространство Сообщения: «тело» письма путешествует от адресанта к адресату, и нетелесная сущность письма трансформируется в процессе этого пе-

<sup>41</sup> Случаи типа «Бедных людей» Ф. Достоевского или «Переписки из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона следует рассматривать как осуществление минус-приема, сознательное нарушение героями прагматики жанра и попытка поместить обе практики (эпистолярное общение и реальную жизнь) в одно и то же время и пространство.

<sup>42</sup> «... между временем Внешнего мира и временем Преддверия (по Барту, у Расина есть три «трагедийных места»: Покой, Передняя (Преддверие) и Внешний мир – О.Р. ) 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. Запертый в Передней, вынужденный довольствоваться тем питанием извне, которое приносит ему наперсник, герой живет в неизлечимой неуверенности: он испытывает *нехватку* (здесь и далее курсив – авторский (О.Р) события; ему мешает вклинивающееся время, время самого пространства. Эта вполне эйнштейновская проблема возникает в большинстве трагедийных сюжетов. В конечном счете, строение расиновского мира – центростремительное: все сходится к трагедийному месту и все вязнет с трагедийном месте. Трагедийное место – место *парализованное*, зажатое между двумя страхами, двумя фантазмами: страхом протяженности и страхом глубины» (см. об этом: *Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. — М., 1994. — С. 146–151.*)

рехода от момента создания письма к моменту его чтения. Тем самым проблематизируется и категория события, которое, в силу влияния описанных выше структурных особенностей романа в письмах, как бы расплывается, теряет точечный и одномоментный характер: одно и то же событие актуализируется, по крайней мере, трижды: когда оно происходит, когда о нем пишет автор письма, когда об этом читает адресат<sup>43</sup>.

Письма, как правило, пишутся (а также читаются и хранятся) в частном и замкнутом пространстве дома, комнаты, в ситуации одиночества. Как отмечает М. М. Бахтин в своей работе «Слово в романе», создается «специфическая пространственно-временная зона сентиментальной комнатной патетики, зона дневника, романа», происходит «нарочитое сужение кругозора и арены испытания человека до ближайшего маленького мирка (в пределе — комнаты)...»<sup>44</sup>. Однако внешняя жизнь часто вторгается в замкнутый мир комнаты и препятствует продолжению переписки. Здесь актуализируется мотив окна как границы между замкнутым миром комнаты (и переписки) и открытым внешним миром: «Между нами говоря, у меня уже три раза было пожелание отложить перо, оседлать лошадь и поехать туда. Я с утра дал себе слово остаться дома, а сам каждую минуту подхожу к окну и смотрю, долго ли до вечера...

Я не мог совладать с собой, не удержался и поехал к ней. Теперь я возвратился, буду ужинать хлебом с маслом и писать тебе, Вильгельм»<sup>45</sup>.

В эпистолярном романе пространство и время переписки оказываются реальным «здесь» и «сейчас». Окружающего мир вовлекается в текст путем

---

<sup>43</sup> Фактичность чтения и фактичность письма разграничивает в применении к роману Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» Поль де Ман : *Де Ман П.* Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Пруста и Рильке / Пер. с англ. — Екатеринбург, 1999. — С. 228–231. Джанет Альтман подробно рассматривает фигуру читателя в романе в письмах, особенности эпистолярного дискурса и его «темпоральную поливалентность» («temporal polyvalence»): “The meaning of any epistolary statement is determined by many moments: the actual time that an act described and performed, the moment, when it is written down, the respective times, that the letter is mailed, received, read and reread” («Значение любого эпистолярного высказывания определяется многими факторами: актуальное время..., момент, когда это событие записывается, соответственно, время, когда письмо отослано, получено, прочитано и перечитано»): *Altman J. G.* Epistolarity. P.129.

<sup>44</sup> *Бахтин М. М.* Слово в романе // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.1975. — С.208–209.

<sup>45</sup> *Гете И. В.* Страдания юного Вертера // *Гете И. В.* Собрание сочинений в 10 т. — М., 1978. — Т.6. — С. 18.

рассказывания, фикционализации: пространство переписки расширяется за счет воспоминаний, мечтаний, размышлений о возможном.

Во внутреннем мире произведения герои пишут друг другу письма. Остальные события, в которых они принимали участие, описываются в этих письмах и лишь в таком качестве становятся частью общего романного сюжета: «внешние» (по отношению к переписке) события образуют, таким образом, реальность другого порядка, встроенную внутрь эпистолярной реальности.

Герои сами конструируют и сюжет своей жизни, и сюжет переписки, сами отбирают события, о которых можно рассказывать или которые можно замолчать, «забыть». Таким образом, через переписку читатель попадает в принципиально субъективную реальность – такой, какой ее видят персонажи, какой они ее создают<sup>46</sup>.

Кроме того, эпистолярная форма дает возможность показать то, что не видно глазами: чувства, настроения, *de petits intérêts, de nuances fines et déliées*<sup>47</sup>. Ход событий в романе в письмах — это сами слова и тот эффект, который ими достигается (как они написаны, прочитаны и поняты участниками переписки). Другими словами, это сам порядок обмена и расположения писем<sup>48</sup>. По сути, Руссе говорит здесь о том, что роман в письмах реализует особый эпистолярный сюжет<sup>49</sup>.

Однако, по нашему мнению, принципиально важным является не само наличие эпистолярного сюжета, а его существование в параллель к «реальному». Внутренний мир романа в письмах совмещает два пространства (ре-

---

<sup>46</sup> “The writing of the letters is only the beginning; they are copied, sent, received, shown about, discussed, answered, even perhaps hidden, intercepted, stolen, altered, or forged. The relation of the earlier letters in an epistolary novel to the later may thus be quite different from the relation of the earlier chapters of a novel to the later” (McKillop. *Epistolary Technique in Richardson’s Novels* // *Samuel Richardson: A Collection of Critical Essays*. Ed. by John J. Carroll, N.Y., 1969. P.139) («Написание письма – это только начало; письма копируют, посылают, получают, показывают третьим лицам, обсуждают; письмо может быть спрятано, перехвачено, украдено, изменено или подделано. Таким образом, в эпистолярном романе соотносимость писем, написанных ранее, с письмами, написанными позднее, может весьма отличаться от соотносительности предшествующих и последующих глав в традиционном романе»).

<sup>47</sup> *Rousset J. Une forme littéraire: le roman par lettres.* // *Rousset J. Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* — Paris, 1962. — P. 74.

<sup>48</sup> Там же. С. 75.

<sup>49</sup> Об этом же, продолжая идеи Жана Руссе, пишет в своей книге Джанет Альтман: *Altman J.G. Op. cit.*

альное и пространство переписки), два времени (время реальных событий и время переписки), две системы персонажей, два сюжета. Связь этих сюжетов не уподобляется связи сюжета и фабулы, но осуществляется через параллелизм и соперничество двух равноправных сюжетов. Такое же раздвоение претерпевают пространственная и временная системы.

Если непосредственное, живое общение героев происходит в пространстве реальном, открытом, не имеющем формально выраженных границ, то эпистолярное общение – это общение частное, замкнутое, ограниченное по определению. Не случайно одним из табу эпистолярного дискурса является публикация переписки, то есть, — выведение ее за пределы закрытого пространства в мир внешний и открытый, нарушение частного, приватного пространства участников переписки.

Другой момент корреляции особенностей субъектной и объектной организации текста эпистолярного романа связан с принципиальной диалогичностью, полисубъектностью переписки. Это безусловно является одним из ее формо- и, одновременно, смыслообразующих признаков и отличает переписку от таких первоначальных повествовательных форм, как дневник, исповедь, мемуары, автобиография, записки. Переписка – это обмен письмами. Присутствие адресата, цепочный характер объединения писем в единое целое и, в этом смысле, обязательность ответа на каждое (потенциально последнее) письмо, — являются необходимыми условиями возникновения и существования особого пространства переписки<sup>50</sup>.

Такое эпистолярное пространство, которое можно описать через понятия «внутреннего», «частного», «замкнутого», — это в романе в письмах всегда пространство двоих. Собственно говоря, даже в случае перекрестной переписки многих персонажей друг с другом, мы имеем дело с n-ным количеством переписок каждой пары персонажей. По нашему мнению, минималь-

---

<sup>50</sup> О диалогической структуре переписки см.: Паперно И. А. Переписка как вид текста. Структура письма // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I(5). — Тарту. 1974. — С.214–215; Гиндин С. И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // Язык и личность: Сборник статей. — М., 1989. — С.63–76; Белунова Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX–начала XX в. (Жанр и текст писем). — СПб., 2000.

ной единицей переписки является не письмо, а пара писем (письмо и ответ на него).

Таким образом, форма переписки напрямую влияет на систему персонажей в эпистолярном романе. М. Г. Соколянский пишет, что персонажная структура романа С. Ричардсона «Кларисса» представляет собою «не конгломерат, а систему». «Перед нами, действительно, система характеров, которые организованы прежде всего с помощью многочисленных оппозиций».

Брат Клариссы Джеймс Харлоу — Лавлейс; уже из первого письма мы узнаем о их дуэли. Джеймс Харлоу — Кларисса (брат первым пытается пресечь отношения Клариссы с Лавлейсом). Кларисса — ее сестра Арабелла. Кларисса — миссис Хоу, мать подруги героини, запрещающая Клариссе переписываться с ее дочерью. Энн Хоу — миссис Хоу. Семейство Харлоу в целом — Кларисса. Энн Хоу — Кларисса, Лавлейс — полковник Морден; дуэль этих персонажей подводит итог жизни героя. И, наконец, едва ли следует специально упоминать об очевидной оппозиции: Кларисса — Лавлейс»<sup>51</sup>.

Противопоставление «невольных» чувств и ощущений «самодельным», как и более общее противопоставление естественного и искусственного является одной из ключевых смысловых оппозиций в жанре эпистолярного романа. Именно эта оппозиция формирует, к примеру, сюжет «Опасных связей» Шодерло де Лакло. Очень важна она и для тургеневской эпистолярной повести.

Члены данной оппозиции могут быть маркированы по-разному. Общение через переписку может рассматриваться автором как «трагедия непрямого общения» («a tragedy of indirect communication»), где позитивно маркирован такой член оппозиции, как «личное, прямое общение» («direct contact»). По мнению Д. Альтман, это происходит в «Клариссе» Ричардсона. Однако может быть и обратная ситуация. Так, в романе Colette «Mitsou, ou comment

---

<sup>51</sup> Соколянский М. Г. Западно-европейский роман эпохи Просвещения (проблемы типологии). — Киев; Одесса, 1983. — С. 86.

L'esprit vient aux filles» показана неудачность, неуспешность именно прямого общения («the failure of direct contact») и продуктивность общения на бумаге.

Еще одна особенность эпистолярного романа, представленная на уровне и объектной, и субъектной организации произведения, — это функционирование письма как предметной детали, как «вещи», момент «овнешнения» принципиально внутреннего и частного. Действительно, письма присутствуют в жизни героев писем в виде конвертов с вложенными в них листочками бумаги, кристаллизуют, овеществляют «невещественные отношения» и существуют в окружении героев наряду со многими другими вещами и предметами. Это позволяет говорить о письмах как своего рода «вставных жанрах» в жизни героев, ибо количественно и пространственно присутствие писем — на фоне других предметов и вещей — невелико и незначительно. Они образуют лишь часть мира вещей. На уровне же формальной организации письма скорее являются целым, в которое в качестве частей вторгаются другие жанры (обычно это чужие письма, отрывки из дневника или мемуаров, разные официальные документы). Здесь имеет место зеркальная корреляция части и целого на уровне субъектной и объектной организации. Часть и целое меняются в них местами, акценты смещаются, масштабы сдвигаются.

Итак, возможность фактурного существования переписки значима и свидетельствует о том, что коммуникативная структура переписки (которая существует в мире идей, эйдосов) особым образом овеществляется, обретает свое тело и в таком качестве является частью мира вещей. При этом, что особенно важно и требует дальнейшего осмысления, в случае переписки момент вещественности вторичен, письма — это, по выражению героя романа Гончарова «Обыкновенная история» — «вещественные знаки невещественных отношений». То есть вещественность здесь является означающим для принципиально невещественного (бесконечного, безграничного, незавершенного) референта. В результате письмо как вещь приобретает характеристики фетиша, не случайно ситуация соприкосновения с «телом» письма всегда в художественных текстах описывается как некое священнодействие.



Как мы уже говорили выше, при рассмотрении романа в письмах как особого типа художественного текста в первую очередь всегда обращается внимание на то, что эпистолярный роман — это роман в форме писем (переписки). И действительно, необходимо отметить ярко выраженную структурированность и дискретность формальной организации текстов такого рода. Романное целое на речевом уровне представляет здесь собою своего рода конгломерат разных жанров, являясь в этом смысле полижанровым образованием. В первую очередь, эпистолярный роман — это роман в форме переписки, которая представляет собою некий макротекст, состоящий из микро-текстов — отдельных писем. Письмо, будучи устойчивым жанровым образованием, обладает строгими и обязательными формальными характеристиками (непременные обращение и подпись, часто — указание даты и адреса). Переписка как последовательность писем представляет собою, таким образом, цельный единый текст, который членится на однородные, однотипные элементы-микротексты. Среди прозаических жанров форма эпистолярного романа в этом смысле уникальна. Такого тесного и органичного включения однородных микротекстов в макротекст больше нет нигде, ни в каких других прозаических (подчеркиваю) жанрах и жанровых образованиях (циклах). Не случайно в текстах ЭР появляется такой образ, как связка писем. Именно так и овеществляется переписка — как связка одинаковых однородных элементов.

Нам кажется, что в связи с этим здесь актуализируется та же проблематика, что и при рассмотрении такой жанровой структуры, как художественный цикл. Это вопрос сложного соотношения части и целого, вопрос о последовательности и цикличности, о принципах объединения микротекстов в составе единого макротекста<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> См. об этом: *Гиндин С. И.* Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // *Язык и личность* / Отв. ред. Д. Н. Шмелев. — М., 1989. — С.63–76; *Каирова Т. С.* Интеграция содержательно-концептуальной информации в эпистолярных текстах (на материале эпистолярного наследия Франции 18 в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1989.

При этом нельзя не обратить внимание на хронологическую последовательность писем, цепочечную, последовательную связь их друг с другом.

Связь писем друг с другом осуществляется и через соотношение обращения и подписи. Подпись одного письма становится обращением в следующем.

В то же время некоторая ритмичность, цикличность создается еще и в результате определенного чередования писем, характеризующихся с точки зрения адресата и адресанта. Так, в диалогической разновидности эпистолярного романа, как правило, представлена следующая модель обмена письмами:  $A_1 - B_1 - A_2 - B_2 - A_3 - B_3 - \dots - A_n - B_n \dots$ , где  $A_1$  отличается от  $A_2$ ,  $A_3$  и т.д. своим положением в первую очередь во времени-пространстве (что отражается при обозначении даты и адреса в письме). Причем герои пишут письма именно друг другу, то есть диалог строится по принципу маятника. Собственно говоря, такова идеальная модель переписки, эпистолярного диалога, тот предел, которого не достигает или который преодолевает переписка, как она представлена в эпистолярном романе. Минимальной единицей переписки является взаимный обмен письмами двух персонажей, то есть письмо и ответ на него. Переписка формируется как цепочечное присоединение все новых и новых ответов на каждое — потенциально последнее — письмо. То есть — среди корпуса текстов/писем, составляющих переписку, всегда есть первое письмо и потенциально последнее письмо — то есть письмо, которое окажется таковым, если на него не будет дан ответ.

Как замечает И. А. Паперно, переписка — это текст, построенный диалогически, это сцепление высказываний, сделанных с двух различных точек зрения. При этом «чужая» точка зрения вносится в пределы «своего» текста, что в ситуации разделенности участников переписки во времени и пространстве становится необходимым условием сохранения целостности переписки как единого макротекста.

Наличие эксплицитно выраженного адресата связывает каждое конкретное письмо не только с последующим письмом, оно не только особым

образом формирует ответ, но и само запрограммировано предыдущим письмом, ответом на которое в свою очередь является. Письмо цитирует предыдущую реплику (письмо, на которое отвечает), дает свою и предсказывает последующую (ответное письмо). В каждом отдельном письме звучат, диалогически соотнесенные, голоса обоих собеседников<sup>53</sup>.

Более того, каждое письмо может быть прочитано во всей полноте его смыслов не только в контексте писем, составляющих его ближайшее окружение, но в контексте всей переписки, ибо в силу разного рода причин автор письма может откликнуться на какие-то далекие смыслы, возникшие в переписке, и сам предсказать будущую реплику, которая может быть отдалена во времени и от самого письма большим количеством других текстов-писем.

Целостность переписки может сохраниться только в ситуации присутствия установки на диалог у всех участников переписки. Неспособность подхватить «чужую» реплику, наличие момента «говорения» (speaking) при отсутствии момента слушания (listening), эффекта «обратной связи» — разрушает переписку. Критерий сохранения целостности переписки — формирование общесмыслового поля, которое расширяется и разветвляется в процессе развития эпистолярного диалога с каждой новой репликой-письмом. Новое письмо создает не просто количественное, но качественное приращение смысла. Именно тогда и возникает возможность отклика не только на «ближние», но и на «далекие» смыслы в рамках переписки. В связи с этим можно говорить о том, что переписка представляет собою определенное стилистическое целое, где главным становится не то, что у каждого их участников переписки есть свой голос (что неоднократно отмечалось исследователями), а то, что свой голос характеризует именно переписку в целом как собрание писем, обращенных участниками переписки друг к другу, и именно в этом смысле каждое письмо — это не только отдельная реплика, но и модель всего диалога в целом. Письмо, в котором отсутствует «чужое слово», в котором нет следов прочтения адресованной автору письма предыдущей реплики, — это

---

<sup>53</sup> См. об этом: *Гиндин С. И.* Биография в структуре писем. С. 63–76.

всегда «последнее» письмо в переписке, последнее — в смысле — не дающее возможности на него ответить именно в силу своей смысловой замкнутости и антидиалогичности.

О существовании многочисленных типологических классификаций эпистолярных романов (по тематическому, композиционно-формальному, сюжетному, смешанному принципам) мы писали в предыдущем разделе. Однако при описании теоретической модели эпистолярного романа необходимо определить диапазон внутренней изменчивости эпистолярного романа и ее границы. Нам кажется, что сама форма переписки и программирует существование разных типов эпистолярного романа.

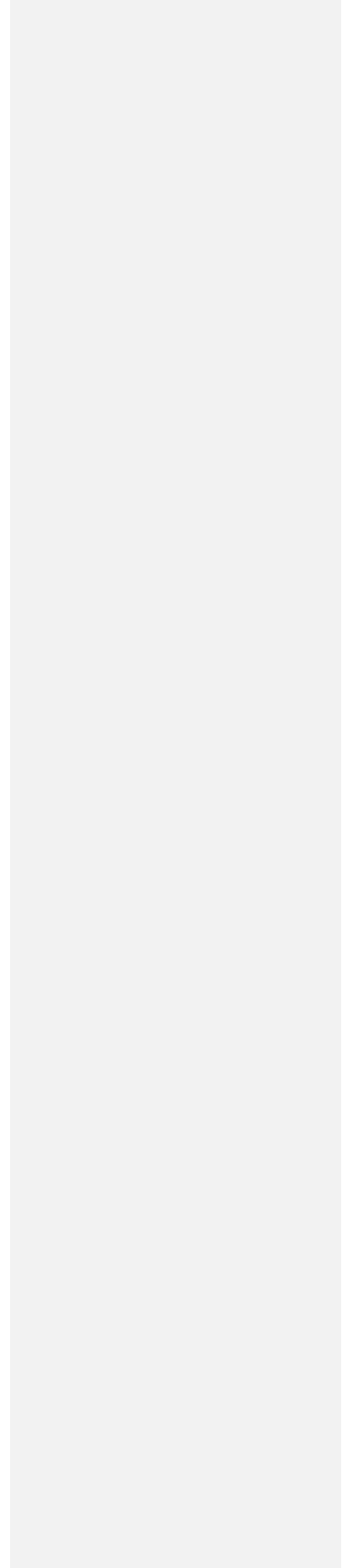
Все многообразие конкретных образцов жанра эпистолярного романа может быть описано через выявление некой идеальной модели переписки, эпистолярного диалога и описания возможностей ее преодоления (обязательная (в «идеальной» модели) фигура адресата либо элиминируется, либо умножается, либо заменяется по ходу повествования; обязательный (в «идеальной» модели) ответ элиминируется, запаздывает, является неполноценным, формальным и т.д.). Преобладание писем одного из персонажей, резкое отличие писем участников переписки по объему, смена адресата, мотивы прерванной, возобновленной, возможной, но так и не состоявшейся переписки (перечень возможностей достаточно велик) — все это конкретные реализации описанной нами «идеальной» модели эпистолярного диалога. Именно этот механизм преодоления «идеальной» модели и создает все то многообразие типов переписки, представленных в эпистолярном романе. В нем могут присутствовать письма только одного персонажа (при этом адресат этих писем эксплицитно выражен, более или менее конкретно). Чаще всего в этой разновидности эпистолярного романа представлены письма героя к другу, наперснику, *confident*. Таковы роман Гете «Страдания молодого Вертера», «Валери» Ю. Крюденер или, в русской литературе, повесть Тургенева «Фауст». Другой предел реализации идеальной модели эпистолярного диалога — это перекрестная переписка многих персонажей друг с другом, то есть —

конгломерат некоторого количества частных переписок как взаимного обмена письмами. Таковы важнейшие образцы жанра в XVIII веке: романы Ричардсона «Кларисса», «Памела, или вознагражденная добродетель», «История сэра Чарльза Грандисона» (1754), роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), «Путешествие Хамфри Клинкера» Т. Б. Смоллетта (1771), «Опасные связи» Ф. Шодерло де Лакло (1782). Диалогическая модель эпистолярного романа (роман в форме взаимной переписки двух персонажей), наиболее близкая к описанной нами «идеальной» модели эпистолярного диалога, является, как показывают наблюдения, самой редкой разновидностью эпистолярного романа.

Итак, описание инвариантной структуры эпистолярного романа было осуществлено через прослеживание функционирования письма как речевого жанра и переписки как полисубъектной диалогической структуры в составе романного целого. В результате тройная система оппозиций, каждая из которых (внутри этой системы) соотносится с одним из трех аспектов жанрового целого, как они выделяются М. М. Бахтиным. Сама актуализация каждой из этих оппозиций является интегральным признаком по отношению ко всем эпистолярным романам, а тип взаимодействия ее составляющих вплоть до элиминирования одного из членов оппозиции и будет характеристикой каждого конкретного эпистолярного романа. Таким образом создается возможность очертить внутреннюю меру эпистолярного романа и диапазон его конкретных разновидностей.

Инвариантная структура эпистолярного романа складывается из следующих оппозиций:

- переписка/вставные жанры и обрамляющие структуры (аспект композиционно-речевого целого произведения);
- сюжет переписки/реально-жизненный сюжет (аспект внутреннего мира произведения);
- вымышленность/подлинность (аспект художественного завершения).



### 1.3. Логика развития жанра

Описывая инвариантную структуру романа в письмах, выявляя те особенности художественного мира и художественного текста, которые являются универсальными для всего корпуса произведений, относящихся к жанру эпистолярного романа, мы столкнулись с тем, что решить данный вопрос — это, во многом, значит выявить **границы жанра**, объем рассматриваемого нами понятия, отграничив его от смежных, но иноприродных ему литературных и социокультурных фактов, выявить те признаки, которые позволяют производить это разграничение.

Еще одной задачей на путях поиска инвариантной жанровой структуры стала попытка проследить и описать **историческую трансформацию жанра**, направление изменений и их динамику, ибо диапазон жанровых модификаций эпистолярного романа настолько велик, что, не описав их должным образом, не выявив логику развития жанра и закономерности происходящих внутри него видоизменений, говорить об инвариантной жанровой структуре не представляется возможным. Более того, именно те характеристики, которые в процессе исторического развития жанра сформировали совокупность признаков, которую можно назвать «памятью жанра», и составляют инвариант жанра эпистолярного романа.

Первая и вторая задачи, выявление, с одной стороны, границ жанра и, с другой стороны, диапазона его разновидностей представляются нам взаимосвязанными. Эпистолярный роман возник, выделившись из эпистолярной литературы. В то же время, одно из направлений исторической трансформации жанра связано именно с нарушением границ жанра, с привлечением потенциала смежных жанровых структур, что мы в дальнейшем и продемонстрируем на конкретных примерах.

В вопросе о происхождении эпистолярного романа, можно выделить две точки зрения.

Первая точка зрения — происхождение эпистолярного романа из бытовых письма и переписки через промежуточное звено эпистолярной литературы посредством последовательного приобретения признаков художественной целостности (интегральный признак для эпистолярного романа и книги писем) и фабульности (дифференциальный признак эпистолярного романа, отделяющий его и от книги в письмах, и от эпистолярной прозы)<sup>1</sup>. Вторая точка зрения принадлежит М. М. Бахтину, который считает, что эпистолярный роман произошел из вводного письма барочного романа: то, что было лишь частью, и притом незначительной, в романе барокко, стало целым в сентиментальном эпистолярном романе.

Д. Урнов констатирует, что эпистолярная литература («различных родов и видов произведения, в которых используется форма “писем” или “посланий” (эпистол)»<sup>2</sup>) «развилась из бытовой переписки, превратив обмен корреспонденцией в повествовательный прием, “корреспондентов” — в персонажей и подчинив “письмо” основным законам художественной условности»<sup>3</sup>. Как он замечает, в XVIII веке, в результате упорядочения почтового сообщения письмо становится общедоступным средством информации и проведения досуга. Возобновляется традиция составления «письмовников». Ричардсон создал свой роман в письмах «Памела» вместо такого вот «письмовника», который ему было поручено составить как главе лондонской издательской гильдии<sup>4</sup>.

Ричардсон должен был написать «Письмовник», собрание писем, которые могли бы послужить образцами для «деревенских читателей». Затем он стал развивать единый сюжет от письма к письму и в итоге создал роман в

<sup>1</sup> Соколянский М. Г. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Коломна, 1999. — Вып. 2. — С. 119–120.

<sup>2</sup> Урнов Д. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1975. — Т. 8. — С. 918.

<sup>3</sup> Там же. С. 918.

<sup>4</sup> Там же. С. 918.



письмах. Так произошел переход от мира реального, от бытовой переписки к миру придуманному, к художественному тексту.

Однако внезапная популярность эпистолярного романа не может рассматриваться как некая случайность либо результат произвольного намерения отдельного автора (в частности, Ричардсона). Безусловно, его актуализация связана с особым историческим моментом. «Эпистолярное повествование для многих писателей XVIII века не было всего лишь новинкой сначала, а модой — впоследствии. Приход к этой системе рассказывания нельзя объяснить лишь историко-биографическими случайностями вроде той, что С. Ричардсон в целях чисто коммерческих написал письмовник (*Letters to and for Particular Friends, Directing the Requisite Style and Forms to be Observed in Writing Familiar Letters*»), а затем решил создать письмовник беллетризованный. С. Ричардсон, обнаруживший опытным путем, как соответствует способ повествования в письмах задачам психологического романа, и его последователи, несомненно, оценили эффективность избранной ими манеры повествования»<sup>5</sup>.

Сентиментальный психологический роман, по мнению М. М. Бахтина, «генетически связан с вводным письмом барочного романа, с эпистолярной любовной патетикой. В барочном романе эта сентиментальная патетика была лишь одним из моментов полемико-апологетической патетики его, притом моментом второстепенным. В сентиментально-психологическом романе патетическое слово изменяется: оно становится интимно-патетическим и, утрачивая присущие барочному роману широкие политические и исторические масштабы, соединяется с житейской моральной дидактикой, довлеющей узколичной и семейной сфере жизни. Патетика становится комнатной <...> Дидактика этой сентиментальной патетики становится конкретной, углубляющейся в самые детали быта, интимных отношений между людьми и внутренней жизни личности. Создается специфическая пространственно-

---

<sup>5</sup> Соколянский М.Г. Западно-европейский роман эпохи Просвещения (проблемы типологии). — Киев; Одесса, 1983. — С.78.

временная зона сентиментальной **комнатной патетики**. Это зона письма, дневника»<sup>6</sup>.

В центре такого романа — изображение обыкновенной жизни обыкновенных средних людей. «Место королей, принцев, рыцарей и знатных дам — теперь занял человек или буржуазного происхождения, или мелкий дворянин»<sup>7</sup>. Кроме того, «для выяснения личности героя не нужны были теперь широкие географические горизонты: действие сосредоточивается теперь часто в стенах одного дома»<sup>8</sup>.

Эта смена акцентов с общественного на узколичное приводит к возникновению нового типа соотношений на уровне композиционно-стилистических единств: форма переписки преобладает, подчиняет себе все остальные композиционно-речевые формы, мир внешний — только включен во внутренний, становится лишь частью его. То, что было *окружением* героя — становится его *кругозором*.

На смену сюжету **внешнему**, авантюрному приходит сюжет **внутренний**. «...С перенесением *интересов* романа на душу героя, туда же должны были быть перенесены и все “приключения”, — оттого изменился самый характер авантюры: они приобрели моральный характер: морские бури старого романа обратились в “душевные бури”, — “кораблекрушения” и “рабство” выразились в психических моментах временного нравственного падения героев»<sup>9</sup>.

В XVIII веке сформировался канон эпистолярного романа, в течение меньше чем полувека этот жанр сформировался, обрел универсальные канонические инвариантные характеристики и в этом своем качестве быстро «устарел».

---

<sup>6</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 208.

<sup>7</sup> Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. — СПб., 1909–1910. — Т. 1, вып. 2. — С.399.

<sup>8</sup> Там же. С. 402.

<sup>9</sup> Там же. С. 402.

Потеря эпистолярным романом своей популярности совпала с возникновением и развитием исторического и готического романа<sup>10</sup>. Д. Урнов пишет о том, что в XIX веке роман развивается на основе исторического повествования, семейной хроники, добавляется значительный драматический элемент. В результате — «картина света и людей» перестала уместиться в «маленькой раме» эпистолярного романа<sup>11</sup>.

Оказавшись в девятнадцатом веке на периферии историко-литературного процесса, эпистолярный роман, представленный в виде трех основных *вариантов*, начинает подвергаться разнообразным *трансформациям*. Их направление и динамика показательны и значимы в контексте разговора об инвариантной структуре жанра.

В первую очередь, это возникновение многочисленных подражаний и пародий; своего рода метароманов в письмах, где подвергаются рефлексии основные жанровые константы. «Для романа в письмах необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка — любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — “Письма не о любви”»<sup>12</sup>.

Во-вторых, можно констатировать резкое сокращение объема: «роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный» превращается в эпистолярные повесть, рассказ или новеллу, состоящие из небольшого количества писем, вплоть до одного письма. Чего стоят одни названия эпистолярных произведений XIX века: «Роман в двух письмах» Сомова, «Роман в семи письмах» Бестужева-Марлинского,

<sup>10</sup> См., например: Epistolary fiction // Dictionary of World Literary Terms. Forms. Technique. Criticism / Ed. by J. T. Shipley. — Boston, 1970. — P. 104–105; Black F.G. The Epistolary Novel in the late 18th century. University of Oregon. Eugene. 1940.

<sup>11</sup> Урнов Д. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 918.

<sup>12</sup> Шкловский В. Б. ZOO, или Письма не о любви // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1973. — Т.1. — С. 165.

«Роман в девяти письмах» Достоевского. Повесть Тургенева «Переписка» занимает около 30 страниц книжного текста и состоит из 15 писем. Для сравнения: в романе Руссо — 172 письма, в романе Смоллетта — 76 писем, у Шодерло де Лакло — 152 письма, а романы Ричардсона — это собрания писем всегда в нескольких томах. Эта тенденция в 20 веке достигает своего апогея: в этот период преобладают совсем короткие рассказы и новеллы, состоящие из нескольких писем (Мопассан, Бунин, Андре Жид), а часто — и просто из одного письма (Куприн, Бабель, Цвейг). Более того, эта тенденция, доведенная до предела, приводит к тому, что часто мы имеем дело с потерей эпистолярной формы (в тексте рассказа преобладает традиционное повествование, часто — с включением вставного письма (одного-двух)), при том, что сохраняется (sic!) эпистолярный сюжет («Письмо» А. П. Чехова, «Игра случая» М. Осоргина, «Рассказ о письме и неграмотной женщине» М. Зощенко). Резкое сокращение объема текстов связано с тем, что эпистолярный сюжет становится коротким, диалогический потенциал переписки — быстро исчерпываемым, ресурс общения — конечным.

Кроме того, имеет место рефлексия над коммуникативной природой письма и переписки, в частности, над типом отношений адресант-адресат: письма в прошлое, письма самому себе. Именно такого рода тексты в русской литературе представляют собою фельетон Н. А. Некрасова «Роман в письмах»<sup>13</sup> и незаглавленный прозаический фрагмент Д. Хармса «<Дорогой Никандр Андреевич...>»<sup>14</sup>. По поводу отрывка Хармса Хайке Винкель пишет:

<sup>13</sup> См. об этом подробно в разделе 2.1 настоящего исследования.

<sup>14</sup> «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 женился, 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. Очень хорошо сделал, что написал мне. Сначала не писал, а потом вдруг написал, хотя ещё раньше, до того как некоторое время не писал, — тоже писал. Я сразу, как получил твоё письмо, сразу решил, что оно от тебя и, потом, я очень рад, что ты уже женился. А то, если человек захотел жениться, то ему надо во что бы то ни стало жениться. Поэтому я очень рад, что ты, наконец, женился именно на том, на ком и хотел жениться. И очень хорошо сделал, что написал мне. Я очень обрадовался, как увидел твоё письмо, и сразу даже подумал, что оно от тебя. Правда, пока распечатывал, то мелькнула такая мысль, что оно не от тебя, но потом всё-таки я решил, что оно от тебя. Спасибо, что написал. Благодарю тебя за это и очень рад за тебя. Ты, может быть, не догадываешься, почему я так рад за тебя, но я тебе сразу скажу, что рад я за тебя

«Только две вещи и остались в письме, текст которого вращается наподобие винтовой резьбы до конца: письмо пришло, тот, кому оно предназначалось, разобрал его и понял, хотя и не без сомнений, кто отправитель, радость от письма велика, радость по поводу свадьбы, о которой сообщает письмо — тоже. Корреспонденция буквально зашла в тупик, дружеский диалог превратился в аутистскую болтовню. Удачный результат корреспонденции, в тенденции всегда находящийся под угрозой, здесь оказывается задушенным уже в зародыше»<sup>15</sup>. В зарубежной литературе коммуникативная природа письма и переписки обнажается и обсуждается, к примеру, в романе С. Беллоу «Герцог» (1964)<sup>16</sup>. Главный герой пишет в нем письма умершим друзьям и, естественно, не отправляет ни одно из них. Подобная ситуация имеет место в романе А. Морозова «Общая тетрадь» (1975). Жак Деррида в «Почтовой открытке» (1980) многократно и в самых разных аспектах рассуждает о природе письма и переписки<sup>17</sup>.

Еще одним вектором жанровой трансформации является прием вставного письма как «памяти жанра» эпистолярного романа<sup>18</sup>. Здесь работает механизм, обратный описанной выше схеме возникновения эпистолярного романа из вводного письма барочного романа, предложенной М. М. Бахтиным. Часть в составе целого (вводное письмо в барочном романе) становится целым, в которое включаются как части другие составляющие (эпистолярный роман), а затем снова становится частью, но уже на других правах (содержит

---

потому, потому что ты женился, и именно на том, на ком и хотел жениться...» (*Хармс Д. И.* Полн. собр. соч.: В 3 т. — СПб., 1997. — Т. 2. — С.38–39).

<sup>15</sup> 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. 215.

<sup>16</sup> См. блестящий анализ этого романа в кн.: *Altman J.G.* Epistolarity: Approaches to a Form. — Columbus: Ohio State U.P. — 1982. — P. 34–42, где она рассматривает письма главного героя как «a bridge to the past, the mediation with the subconscious and the past» («мост к прошлому, связь между подсознательным и прошлым»).

<sup>17</sup> См., например: «Мне хотелось бы общаться с тобой без какого-либо посредничества, напрямую с тобой, но это невозможно, и это самое большое несчастье. Это и есть, любовь моя, трагедия назначения. Итак, все вновь становится почтовой открыткой, которую может прочесть каждый, даже если он в ней ничего не поймет. Даже ничего в этом не понимая, он в тот момент уверен в обратном, это всегда может случиться и с тобой, ты можешь ничего не понять, а следовательно, и со мной, и, таким образом, не дойти, я имею в виду до назначения. Я бы хотел достичь тебя, дойти до тебя, моего единственного назначения, и я бегу, бегу и всю дорогу падаю, спотыкаясь на ухабах, ведь все это уже, наверное, было и до нас...» (*Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только: Пер. с франц. — Мн., 1999. — С.39).

<sup>18</sup> См. об этом подробно в разделе 2.1 настоящего исследования.

в себе *память* о том моменте, когда оно являлось целым; то есть это часть, в которой в сжатом виде содержится целое).

Чрезвычайно важной представляется нам авторская игра с оппозицией подлинное/вымышленное, функционирование реальных писем реальных людей в функции художественных текстов, в частности, такое явление, как эпистолярный роман-монтаж, собранный из реальных писем: «Флорентийские ночи» (1930-е гг.) Марины Цветаевой, «Мартовские иды» (1942) Т. Уайлдера, «Перехваченные письма» (2002) А. Вишневого.

Кроме того, значимым представляется взаимодействие переписки со смежными жанровыми структурами, возникновение смешанных типов романов: роман в письмах плюс роман-дневник и т.д. Достойны рассмотрения также феномен эпистолярной драмы («Милый лжец» Дж. Килти, «Любовные письма» А. Гурнея) и феномен лирического письма (например, «Новогоднее» Марины Цветаевой, многочисленные лирические письма С. Есенина, В. Маяковского, И. Бродского).

## Глава 2. Судьба эпистолярного романа в русской литературе: от беллетристики к классике

### 2.1. Традиция европейского эпистолярного романа в русской литературе второй половины XVIII–XIX вв.

Русская литература начинает реагировать на уже сложившуюся традицию европейского эпистолярного романа, на готовый жанровый канон, не участвуя (в силу очевидных исторических причин<sup>1</sup>) в процессе становления жанра. В этом главное отличие русской эпистолярной художественной прозы от европейской. Так, французский эпистолярный роман складывался как непосредственная реакция на английский роман в письмах (в первую очередь, на романы Ричардсона), активно с ним взаимодействуя и принимая участие в самом становлении жанра, в формировании его канона.

В европейской литературе в целом на протяжении 1740–1780-х годов формировался канон жанра эпистолярного романа, который в дальнейшем тиражировался, а затем — трансформировался<sup>2</sup>.

Развитие эпистолярного жанра в русской литературе *обратно* его развитию в литературе европейской. Сначала сформировавшаяся западная традиция осваивается на русской почве. Затем, будучи вписан в контекст русской классической прозы XIX века, эпистолярный жанр приобретает свои

---

<sup>1</sup> О специфике развития русской литературы XVIII века, в частности, развития русского романа, см.: *Ситовский В. В.* Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиогр., ист. и теории рус. романа). — Ч.1. — СПб., 1903; *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа. — Т.1, вып. 1–2. — СПб., 1909–10; *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. — М., 1999; *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. — М., 1977.

<sup>2</sup> О динамике развития эпистолярного жанра в европейской литературе см. главу 1.3 настоящего исследования.

оригинальные черты, встает на свой путь развития. Формируется особая национальная специфика русской эпистолярной художественной прозы.

Непосредственная связь русской эпистолярной художественной прозы с традицией европейского эпистолярного романа XVIII века часто фиксируется уже в самих названиях произведений: либо в заглавии фигурируют герои европейских эпистолярных романов: «Российская **Памела**, или История Марии, добродетельной поселянки» (Львов), «Российский **Вертер**» (Сушков), «Замоскворецкие **Тереза и Фальдони**» (М. Воскресенский)<sup>3</sup>; либо то, что в романе XVIII века являлось жанровым подзаголовком, теперь само становится заглавием: «Роман в семи письмах» (Бестужев-Марлинский), «Роман в двух письмах» (Сомов), «Роман в письмах» (Некрасов), «Роман в девяти письмах» (Достоевский), «Переписка» (Жадовская, Тургенев), «Переписка старика со светскою девушкой» (Комовский), «Архив графини Д\*\*» (Апухтин).

Первый русский эпистолярный роман, «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина (1766), появляется через пять лет после выхода в свет «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо<sup>4</sup>, за три года до появления первого русского перевода романа Руссо, появившегося в 1769 году<sup>5</sup>.

Этот роман Эмина как бы выполняет функцию перевода на русский язык европейского романа в письмах<sup>6</sup>, воспроизводя его жанровый канон. «Близкое подражание “Новой Элоизе” Руссо, роман Эмина — пример внешнего, поверхностного усвоения новой формы романа, выработанной Ричардсоном и Руссо, формы романа эпистолярного, романа в письмах»<sup>7</sup>, — отмечает И. З. Серман.

<sup>3</sup> «Распространенность и общеизвестность романов видна из того, что имена наиболее популярных героев употребляются часто, как имена нарицательные, как прозвища» (Ситовский В. В. Очерки из истории русского романа. С. 15).

<sup>4</sup> *Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Héloïse.* — Paris, 1761.

<sup>5</sup> *Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза, или Письма двух любовников, живущих в одном маленьком городке в низу Альпийских гор, собранные и обнародованные Ж.-Ж. Руссо / Пер. с франц. П. Потемкина.* — М., 1769.

<sup>6</sup> Любопытно, что Ф. Эмин, служивший в должности переводчика в Коллегии иностранных дел, одновременно печатал и издавал переводные, и свои собственные оригинальные романы.

<sup>7</sup> История русского романа: В 2 т. — М., 1962. — Т. 1. — С. 61.



Сюжет романа и представляет собою традиционный сюжет европейского эпистолярного романа<sup>8</sup>. «Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с “соблазнителем”, ее “побег”, преследование ее героем — классическая схема чувствительного эпистолярного романа»<sup>9</sup>. Как нетрудно заметить, в романе Эмина сохраняются еще нерусские имена главных героев, «действие в нем только начинается в России, а большую часть времени Эрнест проводит во Франции и Англии; русского быта в сущности у Эмина нет совсем»<sup>10</sup>. Эрнест прибывает в Россию из дальних стран (более точные указания отсутствуют), конкретных исторических реалий в романе практически нет. Действие (особенно в первых частях) разворачивается в закрытом «личном» (приватном) эпистолярном пространстве. Здесь мы в предельно сконцентрированном виде сталкиваемся с тем, что М. М. Бахтин назвал сентиментальной комнатной патетикой<sup>11</sup>.

Сильное влияние Руссо на Эмина очевидно. В предисловии к роману автор напрямую упоминает роман Руссо в качестве образца, на который он ориентируется<sup>12</sup>. Количество стилистических и тематических совпадений с романом Руссо также свидетельствует о том, что роман Эмина имеет ярко выраженный подражательный характер<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> О связях романа Ф. Эмина с европейской традицией см. также: Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. — СПб., 1994. — 286 с.; *Budgen D. E. Fedor Emin and the beginnings of the Russian novel // Russian Literature in the Age of Catherine the Great / Ed. A. G. Cross. — Oxford, 1976. — P. 70—76; Феррацци М. "Письма Эрнеста и Доравры" Ф. Эмина и "Юлия или Новая Элоиза" Ж.-Ж. Руссо: подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. — СПб., 1999. — № 21. — С. 167—172; Фраанье М. Г. Об одном французском источнике романа Ф. А. Эмина "Письма Эрнеста и Доравры" // XVIII век. — СПб., 1999. — № 21.*

<sup>9</sup> *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. — Таллинн, 1980. — С. 30.

<sup>10</sup> История русского романа. С. 61.

<sup>11</sup> «В сентиментально-психологическом романе патетическое слово изменяется: оно становится интимно-патетическим и, утрачивая присущие барочному роману широкие политические и исторические масштабы, соединяется с житейской моральной дидактикой, довлеющей узколичной и семейной сфере жизни» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975. — С.208).

<sup>12</sup> «Есть ли же кто скажет, что в третьей части письма весьма длинные, тому я скажу в извинение, что ежели господин Руссо, славный весьма автор, живучи в городе, писал письма гораздо длиннее моих, то Эрнесту простительно писать такие письма, живучи в уединении, где инаго нечего делать» (*Эмин Ф.* Письма Эрнеста и Доравры: В 4 ч. — СПб., 1766. — С. 4 нenum.).

<sup>13</sup> Так, предисловие к роману Эмина почти полностью (стилистически и тематически) повторяет предисловие к роману Руссо. Ср.: «Книга эта не такого рода, чтобы получить большое распространение в свете, она придется по душе очень немногим. Слог ее оттолкнет людей со взыскательным вкусом, предмет отпугнет блоснителей нравственности, а чувства покажутся неестественными тем, кто не верит в добродетель. Она, конечно, не угодит ни набожным людям, ни вольнодумцам, ни философам; она, конечно, не придется по

Эмин первый в русской литературе вывел «чувствительных» героев, переживания которых отличаются типично сентиментальной экзальтацией. Эрнест и Доравра обильно проливают слезы, падают в обморок, угрожают друг другу самоубийством. Их настроение отличается резкими переходами от радости к отчаянию, от уныния к восторгу.

В романе Руссо счастьем героев мешает их социальное неравенство, поскольку Юлия — аристократка, а ее возлюбленный Сен-Прё — разночинец, плебей. У Эмина социальный конфликт отсутствует, Эрнест и Доравра принадлежат к дворянскому сословию. Препятствие же к браку — материальная необеспеченность Эрнеста. Однако вскоре положение героя изменяется к лучшему: его посылают секретарем посольства в Париж. Но неожиданно возникает новая преграда: Доравра узнает, что Эрнест был женат и скрыл это от нее. Сам же Эрнест считал свою жену умершей. Доравра по воле отца выходит замуж за другого. Эрнест вынужден примириться со своей участью. Как и в романе Руссо, в этот момент переписка главных героев друг с другом сменяется их перепиской с наперсниками, в письмах появляется все больше и больше философских и нраво- и бытоописательных фрагментов, третья часть романа отличается существенной ретардацией сюжета вплоть до полной его

---

вкусу легкомысленным женщинам, а женщин порядочных приведет в негодование. Итак, кому же книга понравится? Да, пожалуй, лишь мне самому... Это собрание писем в старомодном вкусе женщинам пригодится больше, чем философские сочинения. Быть может, оно даже принесет пользу иным женщинам, сохранившим хотя бы стремление к порядочности, невзирая на безнравственный образ жизни. Иначе дело обстоит с девицами. Целомудренная девица романов не читает, я же предварил сей роман достаточно ясным заглавием, дабы всякий, открывая книгу, знал, что перед ним такое. И если вопреки заглавию девушка осмелится прочесть хотя бы страницу, — значит, она создание погибшее; пусть только не приписывает свою гибель этой книге, — зло совершилось раньше. Но раз она начала чтение, пусть уж прочтет до конца — терять ей нечего» (*Руссо Ж. Ж. Юлия, или Новая Элоиза // Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения: В 3 т. — М., 1967. — Т. 2: Пер. с франц. Н. И. Немчиновой и А. А. Худаковой. — С. 9–10.*); «Немало будет таких, кои несмотря на заглавие сей книжки, скажут, что она их чтения не достойна; но мне в том никакого убытка не будет, ежели многие сие мое опорочат сочинение. Для ученых людей сия книжка безделица; строгие добродравия наблюдатели назовут ее развращенною; очень вольно рассуждающие подумают, что в толь великой любви очень много невозможных добродетелей; замужние женщины, узнав, что Эрнест будучи женат любил другую, найдут в ней очень много противного своей политике, а особливо те, которые думают, что быть мужем значит любить свою жену вечно, хотя она его и ненавидит. Девицам любовных книг, говорят, что читать не надлежит, а по моему мнению приличнее читать любовные книги девицам, нежели замужним женщинам; ибо девицы должны учиться любить добродетельно, распознавать верность любителей и знать их сложения, дабы после с ними соединяясь жили благополучно; но вышед замуж поздно учиться любви и познавать сложения. Однако я знаю, что и девицам сия книжка причинит досаду по той причине, что описуемая мною любовница не за того вышла замуж, которого любила. Кому ж такое сочинение понравиться может? Тому, кто любя верно, такие в любви своей, как и Эрнест, имел успехи» (*Эмин Ф. Письма Эрнеста и Доравры. С. 1–2* нenum.).

остановки. В дальнейшем сюжет развивается следующим образом: муж Доравры умирает, обнаружив письма, адресованные ей Эрнестом. Он начинает сомневаться в ее добродетельности и одновременно понимает, что не смог дать ей счастья. Доравра винит в смерти мужа себя и Эрнеста и вторично отказывается от его любви. Она снова выходит замуж, и снова не по любви. Эрнест опять остается один.

Эмин дает жизненным неудачам своих героев иное объяснение, чем Руссо. Общественные законы, социальные предрассудки он заменяет неумолимым «роком», преследующим Эрнеста. Это, как отмечает В. В. Сиповский, «не только литературный прием, а основа мировоззрения Эмина»<sup>14</sup>. Уже в предисловии к роману он пишет: «Поверь, благосклонный читатель, что не трудно бы мне было романическое постоянство еще выше вознести и окончить книгу мою в удовольствие всех, соединя Эрнеста с Дораврою; **но такой конец судьбе не понравился, и я принужден написать книгу по ея вкусу**»<sup>15</sup>. Мысль о безжалостной судьбе, о «роке» проходит через всю книгу Эмина. Как отмечает В. А. Орлов, после каждой своей неудачи Эрнест не успевает жаловаться на «лютость рока, на безжалостность своей “судьбины”»<sup>16</sup>.

Не повторяя полностью и буквально сюжета романа Руссо, Эмин сохраняет все универсальные его характеристики как особого жанра: наличие препятствия, мешающего счастью героев, — обязательный элемент сюжета; мотивировка же может быть различной: часто это сословные и светские предрассудки, часто — рок, судьба.

Сюжетное сходство романа Эмина и романа Руссо настолько велико, что у нас есть все основания выдвинуть следующее предположение: роман Эмина выполнял, по сути, роль перевода романа Руссо на русский язык, перевода основных сюжетных и мотивных универсалий.

В. Сиповский в «Очерках из истории русского романа» пишет о том, что с подражаниями Ричардсону, Руссо и Гете русская публика ознакомилась

<sup>14</sup> Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. С. 438.

<sup>15</sup> Эмин Ф. Письма Эрнеста и Доравры. С. 3 нenum..

<sup>16</sup> Орлов П. А. Ук. соч.

раньше, чем с переводами их романов<sup>17</sup>; и при этом подражания пользовались большей популярностью. Кроме того, Сиповский приводит многочисленные выдержки из предисловий к такого рода романам и разного рода журнальных статей, в которых подвергается рефлексии жанровая структура эпистолярного романа, выделены все его основные характеристики. «Таким образом, сущность английского романа<sup>18</sup> была прекрасно понята у нас еще в XVIII-м веке, в начале XIX-го, и ни один романический вид, — ни псевдо-классический, ни волшеббно-рыцарский, не нашел себе такого обстоятельного, всестороннего и глубокого толкования»<sup>19</sup>.

Сиповский пишет об эпохе *русского подражательного романа*: «Появление “теории” всякого литературного жанра есть показатель того, что жизнь этого жанра уже не развивается дальше, что он, из периода созидания, перешел в период шаблонного повторения выработанных схем и приемов. В это время жанр особенно легко обнажает все свои характерные черты и особенности. Происходит это потому, что из рук созидателей-творцов, всегда, в большей или меньшей степени, оригинальных, он переходит в руки многочисленных подражателей, которые способны лишь повторять приемы учителя, но которые, в силу своей неоригинальности, безличности, сглаживают все индивидуальное, своеобразное... В этот момент существования жанр особенно легко поддается теоретическим определениям и пародированию»<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> В библиографии русской переводной литературы В. Сиповский указывает годы выхода в свет переводов крупнейших европейских эпистолярных романов: «Юлия или Новая Элоиза» — 1761, пер. на рус. яз. — 1769, вт. изд. — 1792; «Страдания молодого Вертера» — 1774, пер. на рус. яз. — 1781, след изд. — 1794, 1796, 1798; «Памела, или Вознагражденная добродетель» — 1740, пер. на рус. яз. — 1787, след изд. — 1790; «Кларисса» — 1747–1748, пер. на рус. яз. — 1791; «История сэра Чарльза Грандиссона» — 1754, пер. на рус. яз. — 1793.

<sup>18</sup> В своей работе *английским романом* Сиповский называет роман ричардсоновского типа и пользуется этим обозначением как термином, включая в него и другие европейские романы, в частности, французские и немецкие: *английский роман* — это романы Ричардсона и его последователей, в первую очередь, Руссо и Гете.

<sup>19</sup> Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. С. 410.

<sup>20</sup> Там же. С. 317–318.

Интересен и значим и обратный процесс — «одомашнивание» европейского романа посредством создания его переводов на русский язык<sup>21</sup>, которое сопровождается своего рода «творческой» деятельностью издателей и переводчиков<sup>22</sup>. Большая часть образованной читающей публики в России второй половины XVIII–XIX веков читала по-французски и острой потребности в русских переводах у нее не было<sup>23</sup>. Создание переводов, таким образом, значимо, в первую очередь, в контексте формирования русского литературного (и — шире — национального) самосознания и становления оригинальной русской литературы, и в этом смысле функционально приравнялось к созданию оригинальных текстов.

Первый перевод на русский язык романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», снабжен следующим предуведомлением переводчика: «Нет нужды мне изъяснять содержание сих писем, ибо следствие их самих яснее то ока-

<sup>21</sup> Хронологически в истории русской литературы оба процесса происходили практически одновременно, но случайно авторы первых оригинальных русских романов одновременно и переводили на русский язык европейские.

<sup>22</sup> Как отмечает И. З. Серман, «русский читатель 1730–1760-х годов получает сначала рукописные, а с середины 1750-х годов и печатные переводы романов и повестей, взятых из совершенно различных эпох и направлений европейских литератур... Уже в 1750–1760-х годах в России действуют переводчики-профессионалы. В их деятельности практически был осуществлен переход от анонимного рукописного перевода к печатному, с обозначением имени переводчика, а иногда с предисловием, нередко представляющим очень содержательное изложение его литературных позиций» (См.: История русского романа. — В 2 т. — М., 1962. — Т.1. — С. 49–50).

<sup>23</sup> Ср.: «Полина чрезвычайно много читала, и без всякого разбора. Ключ от библиотеки отца ее был у ней. Библиотека большею частью состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребилльона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала. Она сказывала мне, что с трудом разбирала русскую печать, и вероятно ничего по-русски не читала, не исключая и стихов, поднесенных ей московскими стихотворцами. — Здесь позволю себе маленькое отступление. Вот уже, слава богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы по-русски не читаем, и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке... Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты ко стихам. В прозе мы имеем только «Историю Карамзина»; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы» (*Пушкин А. С.* Рославлев // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. — М., 1995. — Т.8, кн.1. — С. 150).

О специфике читательской аудитории в России XVIII–первой трети XIX вв. см.: *Альтшуллер М. Г., Мартынов И. Ф.* «Звучащий стих свободы ради...»: Очерки о читателях декабристской поры. — М., 1976; *Блюм А. В.* Массовое чтение в русской провинции конца XVIII–первой четверти XIX в. // История русского читателя. — Л., 1973. — Вып.7. — С. 35–57; *Вихлянец В.* Проблема изучения читателя (Читатель Пушкинской поры) // Историко-литературные опыты. — Иркутск, 1936. — С.29–46; *Головин В. В.* Круг чтения лицезетов пушкинского времени // История русского читателя. — Л., 1982. — Вып.4. — С. 31–46; *Павлова А. С.* Читатель Московского университета первой половины XIX в. // История русского читателя. — Л., 1973. — Вып.1. — С. 58–76; *Рейтлат А. И.* Читательская аудитория в России в пушкинскую эпоху // Университетский пушкинский сборник. — М., 1999. — С.23–31; *Севастьянов А. Н.* Рост образованной аудитории как фактор развития книжного и журнального дела в России (1762–1800). — М., 1983.

жет, ни выхвалять сочинителя оных, как не редко делают издатели переводов, потому что достоинство оных несравненно превосходнее всех моих похвал. Намерение мое состоит только в том, чтобы сохранить благопристойность противу общества, и изъяснить, что я сей труд предпринял единственно для того, дабы показать ему мою услугу **переводом таких писем, которых давно уже иметь на Российском языке желают.**

Я уверен, или, по крайней мере небезосновательно ласкаю себя, что **общество за благо примет мой перевод.** Предмет моих желаний состоит в том, чтобы беспристрастно оной решился. Старание мое было чтоб удержать весь смысл и сколько есть возможности моей, красоту слога: что отдаю на рассмотрение правосудного и знающего читателя, и столько же на вкус прекрасного пола, которому «особливо перевод мой посвящаю»<sup>24</sup>.

В русском переводе романа Леонара «Тереза и Фальдони или Письма двух любовников живших в Лионе» 1804 года<sup>25</sup> самому роману предшествует в качестве эпиграфа стихотворение из Карамзина<sup>26</sup>. Кроме того, в предупреждении «От переводившего» приводится еще один эпиграф, и снова со ссылкой на Карамзина: «Кто, будучи здесь (в Лионе), не вспомнит о несчастнейших любовниках, которые — лет за двадцать пред сим — умертвили себя?», говорит почтенный *Русский Путешественник* в одном из своих писем. Имена Терезы и Фальдони были для любимейших наших писателей украшением их сочинений. Живописующая кисть Леонарда, управляемая гением любви, столь прелестно изобразила историю двух несчастных жертв любви,

<sup>24</sup> Руссо Ж.-Ж. Новая Елоиза, или Письма двух любовников, живущих в одном маленьком городке в низу Альпийских гор, собранные и обнаруженные Ж.-Ж. Руссо / Пер. с франц. П. Потемкина.— М., 1769. — Т. 1. — С. 1–2 непрономер.

<sup>25</sup> Леонар Н. Ж. Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе. Изд. г. Леонардом. С фр. пер. М. Каченовский. М., 1804.

<sup>26</sup> Зенон учил своих людьми лишь называться,

Но в сердце камнем быть;

Учению сему в архивах оставаться,

А в сердце не входить!

В натуре все... любовь.

«Но с ней беды?» Не знаю.

Огонь — беда для резвых мотыльков:

Ужели для того, во мраке вечеров,

Сидеть нам без огня? — О бабочке вздыхаю,

Но свечку снова зажигаю. (Цит. по изд.: Леонар Н. Ж. Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе. Изд. г. Леонардом. С фр. пер. М. Каченовский. М., 1804. С.1).

что переводчик впал в искушение — испытать сил своих над любезным, оригинальным романом. Смело можно сказать, что *Тереза*, после *Новой Элоизы*, после *Вертера*, займет первое место в библиотеке и сердце чувствительного читателя»<sup>27</sup>.

Любопытно, что эпиграф к роману подобран переводчиком, и место традиционного авторского предисловия «От издателя» в данном случае занимает предисловие переводчика, выполняющего здесь отчасти функции автора произведения и по-своему организующего элементы заголовочного комплекса романа.

Роман П. Ю. Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки» (1789) не является эпистолярным в чистом виде, хотя в нем присутствует довольно большое число вставных писем, которыми обмениваются главные герои. Этот факт кажется нам примечательным и требующим соответствующего комментария.

Любопытно, что и в самом заглавии, и в авторском предисловии утверждается идея создания *русского варианта европейского сюжета*: «Усердие мое и даже самая приверженность к любезному Отечеству моему, заставили меня написать *Историю Марии, добродетельной поселянки*, которая столь была почтенна в поступках своих, сколь *Памела* писанная славным *Ричардсоном* может быть для примеру. Я для того ее назвал Российскою *Памелою*, что есть и у нас столь нежные сердца, великие души в низком состоянии и благородная чувствительность: есть *Памелы*, новые *Элоизы* и им подобные; как в Англии, в Франции и прочих государствах, где оне потому так громки, что гораздо реже встречаются, нежели в России; кои нравы хотя и переменились, но не развращены еще и предрассудок не столь владычествует, как в других местах»<sup>28</sup>.

В романе, как мы уже отметили, преобладает повествование от третьего лица. Имена главных героев предельно условны и традиционны для рус-

<sup>27</sup> Там же. С. I–II.

<sup>28</sup> *Львов П. Ю.* Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки. Сочинение Павла Львова: В 2 ч. — Спб., 1789. — С. 1 непромуерован.

ской сентиментальной литературы: Виктор, Мария, Филипп, Евгения, Премил, Милон. Сюжет тоже традиционен: богатый дворянин Виктор влюбляется в бедную Марию и женится на ней, у них рождается сын. Но вскоре Виктор бросает жену с сыном и забывает их. Мария уходит в монастырь. Роман, однако, имеет счастливую развязку: Виктор возвращается в Марию и сыну и они счастливо воссоединяются.

Возможность "пересказать" от третьего лица, с потерей эпистолярной формы, инвариантный для романа в письмах сюжет свидетельствует, по нашему мнению, о канонизации жанра, его затвердении, законсервированности и герметичности. При этом нарушается взаимная корреляция сюжета и композиционно-речевого построения романа<sup>29</sup>, и нарушение это необходимо расценивать как значимое в контексте развития жанра эпистолярного романа как такового. Так, именно утрата романом эпистолярной формы оказывает прямое влияние на сюжет: именно этим обусловлена возможность счастливой развязки<sup>30</sup>.

Потеря эпистолярной формы при сохранении универсального для этой жанровой разновидности сюжета — одно из направлений трансформации романа в письмах. Жанровая структура подвергается рефлексии (часто эксплицитно — в авторских предисловиях) и воспроизводится, по сути, пересказывается (отсюда — форма повествования от 3 лица). Возникающий таким образом конфликт между *событием рассказывания* и *событием, о котором рассказывается*, приводит к разрушению жанра, к утрате произведением своего жанрового своеобразия.

Автор романа "Всеволод и Велеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах" (1807) Н. Н. Муравьев переносит его действие в условную обстановку русской старины. «Это хорошо написанный, хотя и не очень оригинальный»

---

<sup>29</sup> В. Сиповский пишет о «Российской Памеле»: «"Форма" романа — старая: автор почему-то не воспользовался, в этом отношении, указаниями "английского романа" — не облек содержания своего произведения ни в "письма", ни в "дневник"... Оттого и для психологического анализа пришлось ему прибегнуть к помощи старых приемов» (Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. С. 509).

<sup>30</sup> О взаимообусловленности эпистолярной формы романа и «печального» финала в нем см. [@s. ??? г-раздел- 1.2. настоящей диссертации.](#)



нальный роман в письмах, в духе “Новой Элоизы”. Из переписки действующих лиц выясняется сюжетная экспозиция: герой — человек низкого звания — учитель в доме знатного и богатого барина. Он влюбляется в свою ученицу. Объяснение между ними произошло во время чтения “повествования об Элоизе и Абелярде”. Между тем героиню сватают за знатного вельможу. Герой вызывает его на поединок и тяжело ранит. В день свадьбы рана открывается, и на свадебном пиру жених умирает. Героиня, вдова-девица, удаляется с тетушкой в монастырь, продолжая переписку со своим возлюбленным, между тем как сам он поступает в слуги к ослепшему отцу своей возлюбленной. Трогательной заботой о нем герой вызывает любовь знатного боярина и получает согласие на брак с его дочерью»<sup>31</sup>.

Черты «русскости» роман приобретает за счет того, что традиционный сюжет европейского эпистолярного романа переносится в «Киев, как можно предположить, древнейшей поры. На это указывают имена героев: отец героини назван боярином Гостомыслом, дочь его — Велеславой, герой — Всеволод, друг его — Боян. Поступая слугой, герой принимает имя Дружины. Ни Москва, ни тем более Петербург не упоминаются — кроме Киева назван лишь Смоленск. И при всем том герои ездят в каретах, стреляются на дуэли и читают о страданиях Абеляра (уж не о популярной ли у русского читателя конца XVIII века «Героиде» Колардо идет речь<sup>32</sup>?) Ничего «древнерусского» нет и в нравах. В данном случае нельзя даже говорить об анахронизмах. Перед нами не отступление от историзма, а полное его отсутствие. И это тем более знаменательно, что роман написан вполне на уровне квалифицированной, хотя и не перворазрядной литературы тех лет. Не открывая новых путей, автор умело пользуется тем, что уже вошло в литературную традицию...»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Лотман Ю. М. Пути развития русской прозы 1800–1810-х гг. // Лотман Ю. М. Карамзин. — СПб., 1997. — С. 378.

<sup>32</sup> Речь здесь идет, по всей видимости, о следующей книге: *Lettres et épîtres amoureuses d'Héloïse et d'Abailard* (Recueil groupant les adaptations et versifications de Bussy, Beauchamps, Colardeau, Feutry, Dorat, etc.) (1774).

<sup>33</sup> Лотман Ю. М. Пути развития русской прозы. С. 378–379.

Как отмечает Е. Э. Лямина, «древне-русский колорит “происшествия” (авторское определение жанра) плохо соотносится с чувствительным сюжетом и эпистолярной формой; допущенные Муравьевым анахронизмы (не устраненные им и при перепечатке...) создавали непредусмотренный комический эффект»<sup>34</sup>. Использование древне-русского колорита и его наложение на традиционный сюжет эпистолярного романа было, таким образом, одним из способов «одомашнивания» европейского романа в письмах — на русской почве.

Тиражирование мотивов и приемов, ставших уже частью традиции, копирование канона характеризует русские эпистолярные роман, повесть и новеллу конца XVIII–XIX вв. В них реализовывался традиционный любовный сюжет с ведущими мотивами любовного соблазнения, супружеской измены, борьбы долга и чувства героев, принадлежащих, как правило (все или большинство из них), к образованному кругу; если главные герои принадлежат к разным социальным слоям, то именно это несовпадение создает препятствие для успешного развития их истории любви и двигает романский сюжет<sup>35</sup>, решающую роль играют сословные и светские предрассудки. Это корпус сюжетных мотивов, который, в частности, был освоен жанром эпистолярного романа (а также романа-дневника, романа-исповеди) XVIII века, а затем продолжал реализовываться в жанре психологической светской повести, в которой, как правило, преобладали разные виды перволичного повествования (письма, дневники, исповеди).

Вот как универсальную сюжетную схему «светской повести» описывает Р. В. Иезуитова: «“свет”, управляющий судьбой героев, но не властный над их внутренним миром; коверкающий героям жизнь, но неспособный убить подлинное чувство, с одной стороны, и психологическая любовная драма с трагическим финалом, вызванным вмешательством света, — с дру-

<sup>34</sup> Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. — М., 1999. — Т. 2 — С.163.

<sup>35</sup> Именно так развивается действие, к примеру, в «Памеле» С. Ричардсона, первых частях «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, в которых описана история любви Сен-Пре и Юлии, в романах Н. Ж. Леонара «Новая Клементина, или Письма Генриетты де Бервиль» и «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе».

гой»<sup>36</sup>. По поводу эпистолярной повести Е. Ростопчиной «Чины и деньги» она отмечает: «уже в заглавии повести... прямо названы те препятствия, которые встают на пути героев к счастью. Это не есть противоречия их чувств, различие индивидуальностей, несходство характеров и т.п., а враждебное всему человеческому вмешательство светского общества, где превыше всего ценятся чины и деньги»<sup>37</sup>.

Часто на месте сословных или светских предрассудков оказываются рок, судьба, по вине которых на пути героев к счастью возникают непреодолимые препятствия.

Выкристаллизовавшийся инвариантный сюжет позволяет создавать эпистолярные **повести и новеллы** — произведения малого объема, в которых фиксируются лишь основные сюжетные линии. Причем форма переписки и основной сюжет напрямую уже не связаны друг с другом. В повестях А. А. Бестужева-Марлинского, О. Сомова, В. Ф. Одоевского, Ю. Жадовской, Е. Ган, В. А. Вонлярярского<sup>38</sup>, в повести И. С. Тургенева «Фауст» (1856) функции переписки исключительно формальны: она является только формой повествования. Практически отсутствуют письма, адресованные главными героями друг другу; как правило, каждый (или один) из них переписывается со своими «доверенными лицами» и посредством писем рассказывает о происходящих событиях.

Так, в повести А. Бестужева-Марлинского «Роман в семи письмах» (1823–25; опубл. 1832) перед нами — лирическая исповедь молодого пылкого любовника, переходящего от упоения любовью к мукам ревности и убивающего на дуэли своего более счастливого соперника.

В повести Ю. Жадовской «Переписка» два главных героя, Ида и Иван Петрович, между которыми возникает сильное любовное чувство, вынужде-

<sup>36</sup> *Иезутова Р.В.* Светская повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. — Л., 1973. — С. 175.

<sup>37</sup> Там же. С. 176.

<sup>38</sup> А. А. Бестужев-Марлинский «Роман в семи письмах» (1823–25; опубл. 1832), О. Сомов «Роман в двух письмах» (1832), В. Ф. Одоевский «Княжна Зизи» (1839), Е. А. Ган «Суд света» (1840), Ю. Жадовская «Переписка» (1848), В. А. Вонлярярский «Ночь на 28-е сентября» (1852).

ны расстаться по причине светских предрассудков (голос «общественного мнения»), осуждающего героев, звучит в повести благодаря введению писем, авторами которых являются носительницы этого «мнения»). Затем возникают препятствия со стороны судьбы: сначала оказывается женат герой, а затем, когда он становится вдовцом, — уже героиня замужем.

Отсутствие прямой связи между формой переписки и сюжетом произведения приводит к тому, что переписка в нем все чаще и свободнее перемежается другими автобиографическими жанрами (дневником, чаще всего), а также повествованием от третьего лица. Так, в повести Ю. Жадовской к многочисленным письмам добавляются две сцены, описанные от третьего лица. Письма в повести Е. Ган «Суд света» (1840) — предварены также третьеличным повествованием.

В повести В. А. Вонлярлярского «Ночь на 28-е сентября» (1852) графиня Наталья С. пишет из деревни в Петербург к своей подруге, Софье Р. и рассказывает ей о своей жизни в деревне, своих знакомствах, о встрече со Старославским, вторым главным героем повести. В одно из писем героини включена рассказанная Старославским история его жизни (она помещена в письмо как рассказ от первого лица). В повесть включены таинственные, загадочные мотивы, создающие своего рода интригу, хотя и несколько чуждые основному сюжету. У повести «счастливый конец» — Наталья и Старославский женятся. Это необычно для эпистолярных романа и повести, одной из особенностей которых является как раз принципиальная невозможность *happy end*'а, и свидетельствует, на наш взгляд, о том, что эпистолярная форма здесь выполняет исключительно композиционно-речевые функции и прямой корреляции с сюжетом не имеет.

То же самое можно обнаружить в повести О. М. Сомова «Роман в двух письмах» (1832). Это тоже письма из деревни, но посылает их своему другу (тоже в Петербург) главный герой, Лев Константинович. Он — в двух письмах, одно из которых является «письмом с продолжением» (вторая его часть дописана через несколько недель), описывает свою жизнь в деревне и исто-

рию его встречи и женитьбы на провинциальной барышне Надежде Бедрицовой. Многие сюжетные ситуации напоминают читателю пушкинские сюжеты: случайная встреча в лесу с Надеждой — «Барышню-крестьянку», тайное венчание — «Метель». Описание жизни Льва Константиновича в деревне имеет прямые отсылки к «Евгению Онегину»: «Хочешь ли знать ежедневные мои занятия? — В пять часов утра я встаю и отправляюсь к реке купаться. Река, протекающая в деревне моего дяди, глубока, быстра и довольно широка: ежедневно я совершаю на ней байроновский подвиг и сряду по несколько раз переплываю этот стосажженный Геллеспонт... После купанья часа два или три брожу я по рощам и полям...»<sup>39</sup>. Или: «Впрочем, не ожидай от меня подробной картины сельского бала: прочти в пятой главе “Онегина” от 25 до 44 страницы — поверь мне на слово, что храмовой праздник в доме будущей моей тетушки Стефаниды Васильевны немногим отстал от именинного пира в доме Лариных»<sup>40</sup>.

Хотелось бы отметить актуализирующуюся в двух последних повестях оппозицию столица-провинция (и там и там главные герои пишут письма из деревню в Петербург), которая приобретет сюжетообразующую функцию в повести Тургенева «Переписка». Влияние романа Пушкина «Евгений Онегин» в обоих случаях представляется нам несомненным<sup>41</sup>. Хотелось бы отметить, что на этой же оппозиции строится и сюжет не законченного Пушкиным «[Романа в письмах]».

Сам сюжет повести Сомова тоже похож на сюжет «Евгения Онегина»: он предлагает как бы вариант «счастливого» исхода взаимоотношений Онегина и Татьяны.

В повести Сомова письмо, по сути, выполняет функцию мемуаров: герой описывает в нем события, с ним произошедшие, — постфактум. Не случайно он называет свое письмо «тяжеловесным посланием»: «Помню, очень

<sup>39</sup> Сомов О. М. Роман в двух письмах // Русские повести XIX века 20–30-х годов: В 2 т. — М.; Л., 1950. — Т. 1. — С. 500.

<sup>40</sup> Там же. С. 509.

<sup>41</sup> См. об этом раздел 3.2 настоящей работы.

помню, что перед отъездом я погрозил тебе **длинным, предлинным письмом**, пора выполнить угрозу и доконать тебя сим **тяжеловесным посланием**<sup>42</sup>. Письмо не является частью жизненного сюжета, оно пишется — когда сюжет (или его часть) уже завершены: «С последнего письма моего к тебе, друг Александр, много уплыло воды в моем жизненном потоке; много произошло перемен и во внутреннем моем мире и во внешнем, меня окружающем. Но должно рассказ мой, как говорится, начать с начала»<sup>43</sup>.

И в повести О. Сомова, и в повести Е. Ган «Суд света» письмо используется в его мемуарно-исповедальной функции. В повести Е. Ган два длинных письма исповедального характера — героя (адресованное им его племяннице) и героини (адресованное ею герою). Оба эти письма исповедальны по сути, они имеют итоговый характер, написаны постфактум, по завершении того жизненного сюжета, которому посвящена повесть. Таким образом, сюжет отношений главных героев друг с другом и эпистолярный сюжет разведены здесь во времени и пространстве.

Главный герой повести, Влодинский, испытывает роковую влюбленность в Зенаиду Петровну \*\*\*. Роковые случайности приводят к тому, что Влодинский убивает на дуэли брата Зенаиды (перепутав его со своим соперником, князем Светогорским), вскоре, узнав о смерти сына, умирает отец Зенаиды. И герой, и героиня живут закрыто и уединенно, их существование облечено тайной для окружающих.

Итак, в русских эпистолярных романах и повестях XIX века, с одной стороны, эпистолярная форма уже не влияет напрямую на сюжет произведения, она выполняет лишь посредническую функцию. Такие традиционные элементы эпистолярного сюжета, как инициирование переписки и вступление в переписку (часто сопряженное с долгими душевными муками), ожидание письма, пропавшие и перехваченные письма и т.д., — не используются, сам эпистолярный сюжет элиминируется по сути. Письма используются либо

---

<sup>42</sup> Сомов О. М. Роман в двух письмах. С. 499.

<sup>43</sup> Там же. С. 507.

в их дневниковой, исповедальной функции (фигура адресата формальна), либо как удобное средство для введения в роман разных голосов, разных точек зрения на происходящие события.

Повесть А. Н. Апухтина «Архив графини Д\*\*» целиком состоит из писем, составляющих архив графини Екатерины Александровны Д\*\* и изображающих жизнь высшего света с его интригами, расчетом, «бесцельной суетой, вечной борьбой всевозможных самолюбий и интересов». За каждым письмом — своя интрига, свой интерес. Изображение жизни высшего света у Апухтина по своей мотивно-тематической структуре напоминает романы Л. Н. Толстого: те же мотивы получения наследства, сватовства и женитьбы, супружеских измен. Суд этому обществу произносится от лица героини, которая, играя одну из ролей в «комедии высшего света», в дальнейшем, будучи обманута своим любовником и тяжело заболев, покидает Петербург, уезжает в деревню с мужем и детьми и открывает для себя радости естественной, близкой к природной, жизни, радость общения с детьми, — все, что было ею забыто в кружении светской жизни. «Но разве можно жить в свете и не лгать? Я даже не могу себе представить вполне честной, правдивой жизни в этом омуте лицемерия и лжи. Мне и прежде приходили в голову такие мысли, но постоянный шум светской суеты заглушал голос совести, а теперь я вижу это сознательно и ясно»<sup>44</sup>.

Одновременно в русской литературе возникают пародийные и шуточные эпистолярные тексты, в которых обыгрываются универсальные характеристики эпистолярного романа XVIII века, в частности, традиционный тип героя, традиционный сюжет.

Так, в «Романе в письмах» Н. А. Некрасова (1845)<sup>45</sup> Михайло Иванович Прыжко и Петр Петрович Махаев переписываются по поводу одолженного

<sup>44</sup> Апухтин А. Н. Архив графини Д\*\*: Повесть в письмах // Апухтин А. Н. Песни моей Отчизны. Стихотворения. Проза / Предисл. и послесл. Р. В. Иезуитовой. — Тула, 1985. — С. 233–234.

<sup>45</sup> Этот фельетон был напечатан в «Литературной газете», 1845, 25 января, № 4 и в настоящее время приписывается Н.А.Некрасову. В собрании сочинений Некрасова печатается в разделе «Dubia» (см. прим. Б.Л.Бухштаба в изд.: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и сочинений в 12 т. — М., 1948–53. — Т. 5).

первым второму рубля серебром и возврате этой суммы, причем Михайло Иванович в случае ее невозвращения грозитя пожаловаться начальству:

«От губернского секретаря Махаева к губернскому секретарю Прыжко  
Милостивый государь  
Михайло Иванович!

Имея крайнюю надобность в деньгах, обращаюсь к Вам, милостивый государь, со всепокорнейшею просьбою, в особенное для меня одолжение, прислать с сим посланным десять рублей ассигнациями на самый наикратчайший срок. С совершенным почтением и таковою же преданностью имею честь быть Вашим, милостивый государь,

покорнейшим слугою,  
Петр Махаев.

От губернского секретаря Прыжко к губернскому секретарю Махаеву  
Милостивый государь  
Петр Петрович!

Не имея в наличности просимой Вами, займы, но тем не менее желая сделать угодное Вам, милостивый государь, честь имею препроводить при сем один рубль серебром, покорнейше прося о получении оного почтить меня Вашим, милостивый государь, уведомлением.

Примите уверения в совершенном моем почтении и преданности  
Михайло Прыжко»<sup>46</sup>.

В «Романе в девяти письмах» Ф. М. Достоевского (1847)<sup>47</sup> изображена трезво-прозаическая переписка двух шулеров-чиновников, Петра Ивановича и Ивана Петровича. Как отмечает Г. М. Фридендер в комментарии к роману<sup>48</sup>, Достоевский развивает здесь тему «обманутого обманщика». Герои прибегают к переписке в целях получить материальную выгоду друг от друга. В результате оба они оказываются обмануты, как кажется, — каждый своим соперником, а на самом деле, — судьбой. Два последних письма геро-

<sup>46</sup> Некрасов Н. А. Роман в письмах // Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1948–1953. — Т. 5. — С. 581.

<sup>47</sup> «Роман в девяти письмах» был написан Достоевским для неосуществленного по цензурным причинам юмористического альманаха «Зубоскал», который был задуман в 1845 г. Н. А. Некрасовым и должен был выходить под редакцией Некрасова, Григоровича и Достоевского (см. об этом комментарии Г. М. Фридендера к роману в изд.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 500).

<sup>48</sup> Там же. С. 499–501.



ев, адресованных ими друг другу, содержат вложенные в них «чужие» письма, которые демонстрируют ложность и иллюзорность кажущегося благополучия в жизни каждого из них: письмо, вложенное в конверт, адресованный Петру Ивановичу Иваном Петровичем, содержит доказательства неверности его жены; письмо, вложенное в конверт Ивану Петровичу Петром Ивановичем, содержит свидетельство того, что его супруга вышла за него замуж от отчаяния, потому что он «добрый человек и берет без приданого», будучи незадолго до этого брошенной своим возлюбленным.

Использование письма как средства прямого воздействия, попытка выстроить жизненный сюжет по заранее задуманному плану и крушение этих попыток под влиянием «живой жизни» — основа сюжета «Опасных связей» Шодерло де Лакло. По нашему мнению, с точки зрения представленной в «Романе в девяти письмах» системы ценностей это произведение Достоевского напрямую связано с романом Лакло.

Здесь реализуется универсальная для эпистолярного романа оппозиция *«живая жизнь»/рефлексия над жизнью*. Герои находятся в метапозиции по отношению к жизни, пытаются сознательно выстраивать жизненный сюжет, веря в возможность расчета и обмана всего, что живо и непосредственно.

Итак, в попытках русской эпистолярной художественной прозы преодолеть подражательность классическому роману XVIII века мы можем зафиксировать развитие двух художественных возможностей. С одной стороны, это использование переписки, которая носит сугубо прагматический характер (письмо часто используется как средство борьбы героев за те или иные жизненные ценности). С другой стороны, в произведении может быть представлена переписка, прагматические функции которой сведены к минимуму, где письмо используется как одна из автобиографических форм со всем художественным потенциалом и ограничениями, свойственными ей как форме перволичного повествования.

Оба эти направления развития эпистолярной прозы оказались в истории русской литературы непродуктивными.

Актуализируется диалогический потенциал, заложенный в переписке как коммуникативной модели. Эпистолярный сюжет выходит на первый план, становится самоценным: переписка используется не только как способ рассказать о том или ином событии, но и приобретает собственную значимость.

Направленность на адресата, на собеседника — главная особенность письма как литературного жанра. Однако письмо как одновременно *я*-повествование и *ты*-повествование, проблема общения и понимания, заложенная в самой форме эпистолярного романа, — не единственная его характеристика. По нашему мнению, она актуализируется и выходит на первый план в эпистолярной прозе именно XIX–XX вв. Для романа в письмах века XVIII она была маргинальной. Вопрос о принципиальной возможности/невозможности диалога героев с миром и условиях его осуществления оказывается центральным.

До появления романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846) и повести Тургенева «Переписка» (1854) проблема общения и взаимопонимания, поиска героями диалога реализуется в неэпистолярных по своей форме текстах. Используемый в них прием вставных писем актуализирует именно этот круг мотивов.

Мы думаем, что *прием вставного письма*, как он представлен в русском классическом романе вообще, связан с мотивом несостоявшейся (превратившейся) переписки, и в более широком смысле — с мотивом несостоявшегося диалога. В русском романе преобладает именно вставное письмо, а не вставная переписка. В нем потенциально заключена, но не реализована идея переписки как диалога и общения<sup>49</sup>.

Прием вставных писем в романе, без сомнения, несет в себе «память» о жанре эпистолярного романа. В связи с этим необходимо осмыслить струк-

---

<sup>49</sup> См., например, вставные письма в таких классических текстах, как: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» А. С. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Обыкновенная история» и «Обломов» И. А. Гончарова, «Война и мир» Л. Н. Толстого, романы и повести И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского и др.

туру и функцию вставных писем в некоторых образцах русского классического романа и соотнести их с традицией романа в письмах.

Как мы уже писали выше, по мнению Бахтина, эпистолярный роман генетически связан с вводным письмом барочного романа. То, что было лишь частью в составе романного целого, теперь, в эпистолярном романе, само становится этим целым, и теперь уже эпистолярная форма может включать в себя другие формы. Часть и целое меняются местами. После эпохи расцвета эпистолярного романа (XVIII век) в романе XIX века снова появляются вставные письмо и переписка, без сомнения несущие в себе *память жанра* эпистолярного романа. Если эпистолярный роман возник из вставного письма барочного романа, то **вставное письмо/переписку в классическом реалистическом романе можно рассматривать как свернутый, потенциально возможный эпистолярный роман.**

Если описывать переписку как диалог и как сюжет, то вставное письмо, письмо, не развернувшееся в переписку, можно интерпретировать как несостоявшуюся встречу, несостоявшийся диалог.

Чрезвычайно интересен феномен «единственного» (первого и одновременно последнего) письма в истории отношений героев. Чаще всего это письмо, являющееся эквивалентом *поступка*, ставящее точку в отношениях героев. Письмо, изначально не предполагающее ответа и ни на какое письмо не отвечающее. Такого рода явления очень часто присутствуют в романах Тургенева, где герои в решающие моменты своей жизни пишут письма, которые *завершают* собой тот или иной личный сюжет. Это не письмо-запятая или письмо-вопрос, а письмо-точка. Оно включает в себя момент подведения итогов и прощания с прошлой жизнью, с любовью, с мечтами, с иллюзиями. Здесь письмо выступает как символ разрыва, «я-без-тебя-существования» (в противоположность письму как символу «я-ты-существования»).

Таковы, например, письма в романе И. С. Тургенева «Рудин». Вот письмо главного героя, адресованное Волынцеву: «Милостивый государь, Сергей Павлович! Я сегодня уезжаю из дома Дарьи Михайловны, и уезжаю

навсегда... Должные мною вам двести рублей я вышлю...». Или его же письмо Наталье: «Любезная Наталья Алексеевна... я решился уехать. Мне другого выхода нет... Я расстаюсь с вами, вероятно, навсегда...». В «Дыме» Ирина пишет письмо Литвинову, когда уезжает в Петербург («Простите меня, Григорий Михайлыч. Все кончено между нами: я переезжаю в Петербург...»). Примеры можно умножить, обратившись к романам «Накануне», «Дворянское гнездо» и «Новь».

В такого рода текстах значим момент *овеществления* письма. Вот пример из «Дыма»: «Литвинов опустил письмо в ящик, и ему показалось, что вместе с этим маленьким клочком бумажки он все свое прошедшее, всю жизнь свою опустил в могилу».

Интересны случаи, когда письмо явно рассчитано на ответ адресата. Так, ответом на длинное письмо Литвинова к Ирине, в котором он сообщает ей о своей любви и о разрыве с невестой, служит коротенькая записка: «Приходи сегодня ко мне... он отлучился на целый день. Твое письмо меня чрезвычайно взволновало...». Переписка не завязывается: ответом на письмо является, по сути, сигнал к действию. В дальнейшем эта ситуация получит зеркальное отражение: длинное письмо Ирины — и короткий ответ Литвинова, окончательно закрывающий переписку: «Это конец. Вы мне говорите: “Я не могу”, и я вам повторяю тоже: “Я не могу... того, что вы хотите. Не могу и не хочу”. Не отвечайте мне. Вы не в состоянии дать мне единственный ответ, который я бы принял... Прощайте... Мы, вероятно, больше не увидимся».

Вставные письма, посредством которых в романе реализуется законченный эпистолярный сюжет как сюжет общения и поиска героями диалога друг с другом, представлены в «Евгении Онегине»<sup>50</sup>. По нашему мнению, именно в этом пушкинском романе впервые в русской литературе было найдено органичное сочетание эпистолярной формы (в данном случае – в виде вставных писем) и проблемы диалога и общения. Это инициировало направление развития оригинальной русской эпистолярной прозы.

---

<sup>50</sup> См. об этом подробно в разделе 2.2 настоящей работы.

Значимая попытка соединить эпистолярное повествование с проблемой общения была осуществлена А. В. Дружининым в повести «Полинька Сакс» (1847).

Работа Дружинина над этой повестью хронологически почти совпадает с началом работы И. С. Тургенева над повестью «Переписка» (1844–1845) и написанием Ф. М. Достоевским романа «Бедные люди» (1846). Эти авторы практически одновременно обращаются к эпистолярной форме для актуализации проблемы общения и диалога героев с миром и друг с другом.

Как указывает Б. Ф. Егоров в своей статье «Проза А. В. Дружинина»<sup>51</sup>, последний задумал сюжет повести с прямой проекцией на роман Жорж Санд «Жак»: «Сюжет “Жака” как будто бы точно предваряет замысел “Полиньки Сакс”»: честный, умный, немолодой Жак женится на юной и недалекой Фернанде, вскоре влюбляющейся в красивого, пустоватого Октава; Жак, не желая препятствовать их взаимной любви, добровольно устраняется. Многие детали сюжета дружининской повести также напоминают роман Жорж Санд: отъезд Жака из дому, откровенности в переписке Фернанды с подругой-наперсницей Клеманс и т.п., не говоря уже об эпистолярной форме обоих произведений, изредка нарушаемой вставками от автора — издателя писем (однако следует учесть, что эпистолярная форма повествования вообще широко применялась в западноевропейской и русской литературе, особенно в периоды сентиментализма и романтизма). Однако уже на раннем этапе работы над сюжетом, в конспекте драмы Дружинин спорит с писательницей, видя в ее женских образах неестественную, нарочитую экзальтацию: “Женщины Жорж Занда даже часто смешны идеальным своим взглядом на жизнь и исключительностью своих чувств в пользу одной страсти”. Удивительно точно сказано! Это в самом деле своеобразие Жорж Санд. Хотя сходные женские

---

<sup>51</sup> См.: Дружинин А.В. Полинька Сакс. Дневник / Сост., вступ. ст., прим. Б.Ф.Егорова. — М., 1989. — С. 5–22.

образы мы найдем в новейшей французской литературе той поры (у Стендаля, и у Мериме), Жорж Санд довела эти особенности до болезненности»<sup>52</sup>.

Дружинин в своей повести сохраняет сюжетную схему эпистолярного романа Жорж Санд, но наполняет ее другим содержанием. На первое место выходит проблема общения, сюжет представляет собой историю трагического непонимания героями друг друга, внутренней взаимной чуждости двух, казалось бы, близких и родных друг другу людей (мужа и жены).

Однако, в отличие от романа Достоевского и повести Тургенева, у Дружинина еще не представлена переписка героев друг с другом в ее диалогической форме (в повести есть только одно письмо, адресованное Саксом своей жене и отправленное им из поездки). Каждый из них, по преимуществу, переписывается со своими «доверенными лицами»: Константин Сакс — с другом Павлом Александровичем Залешиним, а Полинька — с подругой Annette Красинской.

В первых двух письмах, составляющих пролог повести (они объединены автором под общим заглавием «Пролог в двух письмах»), актуализируется именно проблема непонимания героями друг друга, что и становится залогом трагической развязки. Сакс в своем письме другу говорит об эстетической и душевной нечуткости Полиньки как результатах ее домашнего и пансионского воспитания. «Невинность, дитя, пансионерка! Все эти слова имеют большой вес между поклонниками женщин, да легче ли мне от этого? И вот уже год, как я стараюсь приготовить милого и дельного помощника измученной моей душе, которая, без шуток, так нуждается в дружбе, в истинной веселости... в потребности болтать от чистого сердца. И вот уже год, как я бьюсь изо всех сил, чтоб оживить эту миленькую статуэтку! Усилия мои далеки, очень далеки от успеха...»<sup>53</sup>.

Одновременно, в письме к подруге, Полинька описывает своего мужа: «Ты пишешь, что мой муж и стар и дурен. Ты сама, mon ange, два года тому

---

<sup>52</sup> Там же. С. 7.

<sup>53</sup> Там же. С. 28.

назад не то говорила. Такого благородного и смелого лица, как у Сакса, нигде не увидишь. Он плешив немножко, да я уговорю его носить парик. А лет ему тридцать два, да и то еще будет в мае.

Потом ты пишешь, зачем он не военный?... Нынче статских любят...

Раз истратил он кучу денег и накопил мне в подарок картин, совсем полинявших. И что за картины! Какие-то коровы или разбойники между горами. И еще купил статуи такие, что стыдно в комнату поставить. Над кроватью моей повесил старый портрет прехорошенькой женщины и говорит, то это святая Цецилия. Откуда он взял такую святую, бог его знает»<sup>54</sup>.

Собственно, измена Полинки мужу с князем Галицким — следствие их с Саксом взаимной чуждости друг другу. Жизненная трагедия душевно обогащает героиню, меняется даже стиль ее писем. И именно вследствие измены и ухода от Сакса Полинька начинает понимать и любить его по-настоящему: «Я люблю его и всегда любила. Только перед этим я не понимала ни его, ни себя, ни жизни, ни любви моей. Десять его слов сорвали завесу со всей моей жизни, разъяснили мне все, к чему в темноте рвалась моя душа... Я погубила себя, я не понимала его... но я не виновата. Бог простит мне, потому что я не ведала, что творила. И перед Саксом я чиста вполне; я погубила себя без сознания, как губит себя бабочка на огне, как ребенок по воле взлезает в светлое озеро»<sup>55</sup>. Прозрение героини наступает перед смертью, она умирает от чахотки.

Неудача, постигшая героев в их попытках обрести язык взаимопонимания, связана с социальной проблематикой повести. В частности, непонимание героями друг друга является следствием воспитания Полинки в закрытых пансионах, где и сформировались ее ограниченные вкусы и представления.

Герои вступают в диалог со своими конфидентами, но не предпринимают попыток понять другого через прямой диалог с ним. Герои не смотрят

---

<sup>54</sup> Там же. С. 32.

<sup>55</sup> Там же. С. 84–86.

друг на друга, у каждого из них есть своя правда, свое знание о жизни, и они способны лишь насаждать ее другому. К подлинному диалогу герои Дружинина не способны. Не случайно между ними нет и не может возникнуть переписки, даже в ситуации разлуки.

Итак, мы выделяем две типологически различные попытки соединения эпистолярной формы и проблем диалога и взаимопонимания. Это, во-первых, вставные письма (эпистолярная форма редуцирована, так же редуцирован и эпистолярный сюжет) в романах и повестях Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Толстого, Достоевского и др. Во-вторых, это попытка, осуществленная Дружининым в повести «Полинька Сакс», в которой автор показывает трагедию взаимного непонимания близкими людьми друг друга, каждый из которых неспособен обратиться навстречу другому. Формальным показателем актуализации этой проблематики является отсутствие прямой взаимной переписки героев и одновременно их попытки преодолеть свое трагическое одиночество. Особенности функционирования эпистолярной формы в повести знаменуют собою жизненную драму героев.

Органичное сочетание описанной выше проблематики и эпистолярного типа повествования мы находим в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и повести И. С. Тургенева «Переписка». Оба эти произведения являются образцами **диалогической** разновидности эпистолярной прозы, то есть представляют собою взаимную переписку-диалог героев друг с другом.

Однако, прежде чем перейти к рассмотрению этих текстов, необходимо остановиться на проблеме «Пушкин и традиция эпистолярного романа», ибо именно он завершает этап подражательного русского романа в письмах и одновременно открывает для русской литературы диалогический потенциал формы переписки.



## 2.2. Пушкин и европейский эпистолярный роман

В творчестве Пушкина традиция европейского романа в письмах отразилась двояко. С одной стороны, он завершает эпоху подражательного русского эпистолярного романа попыткой создания собственного произведения в этом жанре («Роман в письмах» (1829)).

В то же время с Пушкина начинается развитие оригинальной русской эпистолярной художественной прозы. В «Евгении Онегине» (1823–1831, полн. 1833) отношения главных героев описаны как реализация эпистолярного сюжета, их письма имеют решающее значение в развитии сюжета. Именно здесь впервые сюжетная роль писем героев непосредственно связана с проблемой общения. Это тем более важно, что речь идет первом русском классическом романе, во многом определившем дальнейшее развитие русской литературы и актуальные для нее основные смысловые и ценностные оппозиции.

«Роман в письмах» неоднократно был предметом внимания исследователей. Обычно он рассматривается либо в его связи с личной перепиской Пушкина и некоторыми фрагментами биографии писателя, в частности, пребыванием его в имении Вульфов Павловском осенью 1829 г.<sup>1</sup>; либо в контексте пушкинского творчества в целом (как правило, основное внимание уделяется связям этого незавершенного пушкинского отрывка с «Евгением Онегиным» и его месту в становлении пушкинской прозы)<sup>2</sup>; либо — при иссле-

<sup>1</sup> Путеводитель по Пушкину // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. — М., 1997. — Т.19. — С. 1245–1246; *Винокур Г. О.* Пушкин-прозаик // *Винокур Г. О.* Культура языка. Очерк лингвистической технологии. — М., 1925. — С. 179–188; *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. — Таллинн, 1980. — С.7–41.

<sup>2</sup> *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. — М., 1974; *Брюсов В. Я.* Неоконченные повести из русской жизни // *Брюсов В. Я.* Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. — М.:Л., 1929. — С. 95–106; *Ермакова Н. А.* Сюжетный эквивалент «болтовни» в «Пиковой даме» и «Романе в письмах» // Болдинские чтения. — Н. Новгород, 1998. — С. 107–118; *Ермакова Н. А.* Прозаический парафраз «романа в стихах» («Роман в письмах» в контексте пушкинской прозы) // *Argis interpretandi: /* Сб. ст. к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова). — Новосибирск, 1997. — С.53–60; *Лежнев А. З.* Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. — М., 1966; *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). — Л., 1987; *Сидяков Л. С.* «Евге-

довании взаимосвязей пушкинского творчества с западноевропейской литературой<sup>3</sup>.

Мы рассмотрим это незавершенное пушкинское произведение на фоне жанровой традиции, в частности, традиции европейского эпистолярного романа, и попытаемся определить его место в истории русской эпистолярной художественной прозы<sup>4</sup>.

Рассмотрение пушкинского «Романа в письмах» в аспекте жанровой традиции было предпринято Л. И. Вольперт<sup>5</sup>. Жанровая проблематика не является для Вольперт ключевой, однако именно ее работы остаются, по сути, единственными, где пушкинский роман в письмах подробно рассмотрен под этим углом зрения<sup>6</sup>.

Большинство исследователей, обращающихся к этому произведению в контексте изучения жанра эпистолярного романа и его судьбы в русской литературе, как правило, ограничиваются констатацией того факта, что «А. С. Пушкин оставил незаконченные фрагменты эпистолярного романа

---

ний Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828–1830-х годов. (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 28–39; Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. — М., 1937.

<sup>3</sup> Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция.

<sup>4</sup> Пушкинский «Роман в письмах» как образец эпистолярной литературы, безусловно, рассматривался исследователями. Так, например, Е. Е. Дмитриева обращается к нему в связи с проблемой эпистолярного жанра в творчестве Пушкина вообще, однако практически не учитывает при этом традицию западноевропейского эпистолярного романа: «Пушкин организует художественное повествование “Романа в письмах”, учитывая не только собственный опыт написания частного письма, но вообще переписки того времени, используя, в частности, возможности нравоописательного письма, анализировавшего чувства и поступки, а также письма как исторические хроники светского быта» (Дмитриева Е. Е. Эпистолярный жанр в творчестве А. С. Пушкина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1986. — С. 16).

<sup>5</sup> См. статью Л. И. Вольперт «Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роману в письмах»» (Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 84–114. (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И.Герцена: Т.483)), вошедшую в несколько переработанном виде в ее книги «Пушкин и психологическая традиция во французской литературе» (Таллинн, 1980) и «Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль» (М., 1998).

<sup>6</sup> Связь пушкинского романа с традицией эпистолярного романа фиксируется в ряде работ, однако не является объектом специального и пристального рассмотрения. См. напр.: Батюшков Ф. Д. Ричардсон, Пушкин и Л. Толстой (К эволюции семейного романа: от «Клариссы Харлоу» к «Анне Карениной») // Журнал Министерства народного просвещения. — Пг., 1917. — Ч. LXXI, сент. — С. 12; Степанов Н. Л. Проза Пушкина. — М., 1962; Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. — М., 1937; Шкловский В. За и против. Достоевский // Шкловский В. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 166–167; Абрамовских Е. В. Рецепция незавершенной прозы А. С. Пушкина в русской литературе XIX в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2000.

(«Роман в письмах», «Марья Шонинг»)<sup>7</sup>, что в этих своих отрывках он «стремился “вливать” в беллетристику» эпистолярную форму<sup>8</sup>.

Невнимание исследователей к проблеме жанровой традиции в «Романе в письмах» отнюдь не означает отсутствие самой этой проблемы и необходимости ее рассмотрения. Жанровый подход к этому пушкинскому произведению представляется нам не только оправданным, но и необходимым, ибо «память жанра» в нем выражена эксплицитно, традиция эпистолярного романа актуализируется в самом тексте и провоцирует исследователя на такого рода эвристический ход.

«Память жанра» эпистолярного романа в пушкинском творчестве в целом многократно реализуется в виде прямых авторских высказываний об этой романной разновидности и отсылок к соответствующим текстам<sup>9</sup>, мно-

---

<sup>7</sup> Соколянский М. Г. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Коломна, 1999. — Вып. 2. — С. 120.

<sup>8</sup> Муравьев В. С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 1234.

<sup>9</sup> Например, известная цитата из «Графа Нулина»:

Она сидит перед окном;  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
Любовь Элизы и Армана,  
Иль переписка двух семей. —  
Роман классической, старинный,  
Отменно длинный, длинный, длинный,  
Нравоучительный и чинный,  
Без романтических затей (V, 4 — все цитаты из Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 тт. М., 1995 — с указанием тома и страницы).

Необходимо учитывать и развернутую характеристику эпистолярного романа, которую дает Пушкин в «Евгении Онегине» в XI строфе третьей главы (см. об этом подробно: Рогинская О. О., Тамарченко Н. Д. «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) // Болдинские чтения. Н. Новгород. 2001. С. 40–43):

Свой слог на важный лад настроя,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец,  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедно гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистейшей страсти  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок (VI, 56).

В ноябре 1824 г. Пушкин пишет в письме к брату: «...читаю Клариссу, мочи нет какая скучная дура» (XIII, 123). В «Мыслях по дороге» он замечает: «Понятие о скуке весьма относительное. Книга скучная может быть очень хороша; не говорю о книгах ученых, но и о книгах, писанных с целью просто литературно».

гочисленных реминисценций (носящих, как правило, иронический характер)<sup>10</sup>, вставных писем героев или упоминания их переписки с указанием на литературный источник этой модели жизненного поведения<sup>11</sup> и, наконец, через обращение в своем творчестве к самому этому жанру (попытка создания собственного эпистолярного романа: незавершенные отрывки «Роман в письмах» (1829) и «Марья Шонинг» (1834)).

Слова Лизы, главной героини пушкинского произведения, о Ричардсоне и в целом о европейском романе многократно цитировались исследователями. При этом обычно подчеркивается, что в уста героини автор вкладывает свои собственные мысли<sup>12</sup>: «Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. **Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внушек! Что**

---

Многие читатели согласятся со мною, что Кларисса очень утомительна и скучна, но со всем тем роман Ричардсонов имеет необыкновенное достоинство».

<sup>10</sup> О реминисценциях в «Евгении Онегине» см.: *Рогинская О. О., Тамарченко Н. Д.* «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) // Болдинские чтения. — Н. Новгород. 2001. — С. 40–46; многочисленные отсылки к универсальным мотивам европейского романа (в первую очередь, эпистолярного — романов Ричардсона и Руссо) в «Повестях Белкина» (в «Метели» и «Барышне-крестьянке») указаны В. В. Виноградовым (*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. — М., 1941. — С. 557–559.) и подробно разобраны А. Лежневым (*Лежнев А. З.* Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. — М., 1966. — С. 254–257); о переписке Лизы и Германа в «Пиковой даме» как потенциальном эпистолярном романе см. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 604–606.

<sup>11</sup> Мотив переписки в творчестве Пушкина, безусловно, заслуживает того, чтобы стать отдельной темой для рассмотрения. Ограничимся сейчас лишь указанием тех пушкинских текстов, где герои в своих письмах сознательно ориентируются на романную традицию. Это, в первую очередь, «Евгений Онегин», «Дубровский» (письмо Маши Верейскому) и «Пиковая дама».

Необходимо при этом упомянуть кандидатскую диссертацию Е. Е. Дмитриевой «Эпистолярный жанр в творчестве А. С. Пушкина» (М., 1986), в которой особое внимание уделено письмам в составе художественной прозы Пушкина. «Художественные письма психологического направления в прозе Пушкина — письмо Ибрагима («Арап Петра Великого»), письмо Вольской («Гости съезжались на дачу») тем более интересны для нас, что в собственно русском эпистолярном наследии Пушкина они почти не представлены. Перед Пушкиным, пишущим от имени своих героев письма, в которых должна была отразиться диалектика страстей, стояли, в сущности, задачи того же порядка, что и перед Вяземским, переводившим на русский язык «Адольфа», с чем в литературных кругах связывалась надежда на разработку русского литературного метафизического языка. Характерно, что «психологические» письма в пушкинской прозе также сюжетно являются как бы переводом с французского языка» (*Дмитриева Е. Е.* Эпистолярный жанр в творчестве А. С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1986. — С. 15). Автор диссертации рассматривает письма героев в «Повестях Белкина», «Рославлеве», письмо Дубровского из одноименного романа, письма Егоровны и Савельича в «Капитанской дочке», однако оставляет без внимания упомянутые нами выше переписку героев в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме», а также письмо Маши Верейскому в «Дубровском». Именно эти тексты, однако, представляются нам ключевыми при рассмотрении влияния традиции эпистолярного романа на творчество Пушкина.

<sup>12</sup> Как отмечает С. Г. Бочаров, особенностью незавершенной прозы Пушкина является то, что «мы здесь находим любимые мысли Пушкина, прямо вложенные в уста персонажей», ««Роман в письмах» (1829) полон прямо-пушкинских «мыслей и мыслей», распределенных между двумя основными лицами, героем и героиней... Оба героя в своих письмах находятся на одном умственном уровне с автором романа в письмах, речи героев находятся на положении авторской речи» (*Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 124–125).

есть общего между Ловласом<sup>13</sup> и Адольфом<sup>14</sup>? между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны... Я читаю очень много. Ты не можешь вообразить, **как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м**. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими...» (VIII, 1, 49–50). В рассуждениях Лизы — в применении к литературе, в частности, к европейскому роману XVIII века — преобладает мотив отставания от века, выпадения из актуального времени, возникает противопоставление старого и нового, отжившего и современного; и в «Романе в письмах», и в указанных выше фрагментах из «Евгения Онегина» и «Графа Нулина» эпистолярный роман характеризуется как *старинный*.

Пушкин (устаами своей героини) критикует старый роман 18 века за наличествующие в нем дидактичность, нравоучительность, многословность и отсутствие занимательного сюжета: «Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочесть хваленую Клариссу. Я, благословясь, начала с предисловия переводчика и, увидя в нем уверение, что хотя первые шесть частей **скучненьки**, зато последние шесть в полной мере вознаградят **терпение читателя**, храбро принялась за дело. Читаю том, другой, третий, — наконец добралась до шестого, — **скучно, мочи нет**. Ну, думала я, теперь буду я награждена за труд. Что же? Читаю смерть Клариссы, смерть Ловласа, и конец. Каждый том заключал в себе две части, и я не заметила перехода от шести скучных к шести занимательным» (VIII, 1, 47)<sup>15</sup>. Подруга Лизы отвечает ей в следующем письме: «Благодарю тебя, душа моя, за отчет о Ричардсоне. Те-

<sup>13</sup> Герой романа С. Ричардсона «Кларисса» (1747–48).

<sup>14</sup> Главный герой романа Б. Констана «Адольф» (1807, опубл. 1815).

<sup>15</sup> Ср.: «Роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный...» (V, 4).

перь я имею об нем понятие. Прочитать его не надеюсь — с моим нетерпением; я и в Вальтере Скотте нахожу лишние страницы» (VIII, 1, 49).

Суммируя пушкинские характеристики романа ричардсоновского типа, его можно описать следующим образом: это, как мы уже сказали, роман 1) старинный; 2) длинный, многословный и скучный; 3) нравоучительный, герои в нем — «образцы совершенства», «идеальные» создания (они обладают чувствительной душой, умом, привлекательным лицом, они несправедливо гонимы и готовы жертвовать собой и, к тому же, питают *жар чистойшей страсти*); в финале торжествует справедливость, порок наказывается, а добро побеждает; 4) это роман, в котором герои говорят (пишут) *важно, чинно, всегда восторженно*<sup>16</sup>.

«...Большую часть эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. 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\*... Пусть он **по старой канве** вышьет **новые узоры** и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (VIII, 1, 50)<sup>17</sup>. Пушкин создает свой эпистолярный роман в совершенно новой стилистической манере, которая закономерно влечет

<sup>16</sup> Именно за это же критиковал Пушкин и другие европейские романы, например, высоко им ценимого «Адольфа» Б. Констана. Анна Ахматова отмечает, что на полях романа Констана против отчеркнутых слов (в письме Адольфа к Эллиноре): «Je me précipite sur cette terre qui devrait s'entr'ouvrir pour m'engloutir à jamais; je pose ma tête sur la pierre froide qui devrait calmer la fièvre ardente qui me devore» ("Кидаюсь на землю; желаю, чтобы она расступилась и поглотила меня навсегда; опираюсь головою на холодный камень, чтобы утолил он знойный недуг, меня пожирающий...") Пушкин написал: "Вранье". (Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине. — Л., 1977. — С. 63). Следует обратить внимание, что Пушкин подчеркивает фрагмент из **письма** героя, а вставные письма в психологическом романе XVIII–XIX вв., как правило, несут в себе «память жанра» именно эпистолярного романа.

<sup>17</sup> О создании нового романа Пушкин говорит и в «Евгении Онегине» и (что представляется нам чрезвычайно важным) тоже связывает его создание с традицией старого романа:

...Унижусь до смиренной прозы;  
Тогда роман **на старый лад**  
Займет веселый мой закат.  
Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины (VI, 57).

за собой и изменение сюжетной организации произведения. Отказ от длинных монологов-исповедей (в форме писем) героев, от нарочитой экзальтированности чувств должен был потребовать от создателя романа не только нового языка, но и нового типа героев и нового сюжета<sup>18</sup>.

Значимым при этом нам представляется принципиальное сохранение Пушкиным самой эпистолярной формы<sup>19</sup>. Рефлексия над жанром романа в письмах осуществляется автором в эпистолярном же романе. Утверждения героев о том, что роман этого типа устарел, мы находим в произведении, принадлежащем именно этому жанру.

«Роман в письмах А. С. Пушкина, как нам представляется, — первый и единственный в XIX веке русский эпистолярный роман, который одновременно является еще и **метароманом** (в нем подвергается рефлексии такая жанровая структура, как роман в письмах<sup>20</sup>) и, в некотором роде, **антирома-**

<sup>18</sup> Л. И. Вольперт указывает, что, «так же, как европейский эпистолярный роман (“Юлия, или Новая Элоиза”, “Опасные связи”, “Валери”, “Дельфина”), пушкинский “Роман в письмах” генетически восходит к “Клариссе” Ричардсона. Руссо, Ш. де Лакло, Крюденер, де Сталь одновременно и усваивают многое из достижений Ричардсона, и отталкиваются от него, каждый из этих авторов “по-своему” воспринял ричардсоновскую традицию, “на свой манер” обогатил поэтику эпистолярного романа. Для них общим стало стремление к большей естественности, правдоподобию страстей, к созданию менее схематических персонажей. В предисловии к “Дельфине” Жермен де Сталь критикует героев традиционного эпистолярного романа за “чрезмерную чувствительность, неуместную гордость, напыщенную добродетель”. Она выступает за сохранение в романе “...той совершенной натуральности, без которой нет ничего великого”. Однако осуждение в теории еще не означало способности осуществить на практике новые принципы. Все эти романы (в том числе и *Дельфина*) в большей или меньшей степени страдают излишней чувствительностью, назидательностью и растянутостью. В “Романе в письмах” Пушкин значительно расширяет программу, предложенную Жермен де Сталь: никаких трогательных излияний, риторики, пафоса; чувствительность, многословность, дидактизм решительно изгнаны из романа, не персонажи-схемы, а живые люди — его герои. Пушкин создает любовный роман почти без слов о любви, а там, где они есть, они звучат предельно сдержанно. Друг другу любовники вообще не пишут. Вместо возвышенных, дидактичных героинь — персонажи из плоти и крови, живые, ироничные и остроумные» (*Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция. С. 30–31).

<sup>19</sup> По мнению Н. Н. Петруниной, «...еще в 1824 г., в письме Татьяны, автор романа в стихах не ограничился воспроизведением точки зрения героини, но передал слово ей самой. По определению самого Пушкина, письмо Татьяны — “письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной!” (XIII, 125). В “Романе в письмах” это завоевание “Евгения Онегина” Пушкин перенес в прозу. Перед нами опыт многоголосого повествования с творческой установкой на передачу “чужой речи” — стиля писем четырех разных по характеру и манере рассказа лиц» (*Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). — Л., 1987. — С. 67–68). Исследовательница абсолютно обоснованно рассматривает эпистолярную форму «Романа в письмах» как особую повествовательную структуру. Однако, не учтенная традиция эпистолярного романа как жанра и ограниченность только контекстом пушкинского творчества, да и то лишь на уровне композиционно-речевых форм, в которые заключены его тексты, приводит к тому, что мотивировка обращения Пушкина к этому творческому опыту оказывается условной и нарочито сконструированной. Выводить форму «Романа в письмах» из письма Татьяны — кажется нам некорректным. Письма Татьяны и Онегина в «Евгении Онегине» сами по себе являются знаком жанровой традиции. И в «Романе в письмах», и в «Евгении Онегине» Пушкин, безусловно, преобразует традицию эпистолярного романа, причем двумя разными путями, обладающими различным потенциалом художественной продуктивности.

<sup>20</sup> Еще один русский эпистолярный роман, стоящий особняком в ряду произведений, относящихся к русской эпистолярной художественной прозе и который также является одновременно и метароманом, романом о

ном (пушкинский «Роман в письмах» можно рассматривать как пародию на Ричардсона и Руссо), попыткой «вышить **новые** узоры», но — «по **старой** канве», «представить в маленькой раме картину света и людей»<sup>21</sup>.

Однако этот свой опыт Пушкин не осуществил до конца, его «Роман в письмах» остался незаконченным<sup>22</sup>. Этот факт представляется нам неслучайным и значимым и свидетельствует о том, что использование «старой» (эпистолярной в чистом виде) формы для выражения «нового», актуального для Пушкина содержания оказалось, с художественной точки зрения, непродуктивным. *Новые узоры* (те художественные задачи, которые Пушкин пытался воплотить в своих прозаических опытах) удалось вышить лишь по *новой канве* (создать для этого свою оригинальную художественную форму), что он и осуществил в своей зрелой и завершенной прозе<sup>23</sup>.

---

романе, — это «ZOO, или Письма не о любви» (1923) В. Шкловского. «Для романа в письмах необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка — любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — «Письма не о любви». » (*Шкловский В. Б. ZOO, или Письма не о любви // Шкловский В. Б. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 165*). Как и Пушкин, Шкловский подвергает рефлексии саму жанровую структуру эпистолярного романа; вероятно, значимым в этом контексте можно считать неоднократное обращение ученого к проблеме романа в письмах как жанра в своих литературоведческих работах, в частности: *Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. — М., 1937. — С. 48–53; Шкловский В. Б. За и против. Достоевский // Шкловский В. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 166–167.*

<sup>21</sup> Анна Ахматова в своей статье ««Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина» утверждает, что «задача создания “светской” повести заключалась для Пушкина (в 1829 г.) в том, чтобы превратить **готовую сюжетную схему в конкретное произведение с определенным реальным материалом**» (*Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констан. С. 66*).

<sup>22</sup> Пушкин не закончил свой «Роман в письмах». Точнее, он лишь начал его писать (он работал над ним осенью и зимой 1829 года): в опубликованном виде этот незавершенный отрывок занимает 12 страниц печатного текста и состоит из 10 писем. Сам Пушкин не дал названия этому незаконченному произведению. Впервые с пропусками оно было напечатано в 1857 г. под заголовком «Отрывки из романа в письмах» в собрании сочинений Пушкина, издававшемся П. В. Анненковым. В дальнейшем этот отрывок публикуется в изданиях пушкинских сочинений под условным названием «Роман в письмах».

<sup>23</sup> Противопоставление завершенной и незавершенной пушкинской прозы продуктивно используется в пушкиноведении, см., например: *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина*.

Напротив, игнорирование самого факта незавершенности пушкинского «Романа в письмах» и рассмотрение его как законченного, состоявшегося произведения, приводит, в ряде случаев, как нам представляется, к не совсем корректным научным результатам (ср., например, утверждение Л. И. Вольперт: «Нас интересует, в первую очередь, та сторона поэтики обоих произведений, которая связана с «игрой» (в самом широком понимании этого слова). С той точки зрения пушкинский роман — произведение мало изученное и в **достаточной степени законченное**, игровое начало представлено довольно полно (в «обманных» письмах, в «игре» точек зрения и стилей, в ощущении героями жизни как театра)» (Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция. С. 32) В более ранней своей работе она цитирует утверждение Н. Л. Степанова: ««Роман в письмах», пожалуй, наиболее завершенное из первоначальных прозаических замыслов Пушкина» (*Степанов Н. Л. Проза Пушкина. — М., 1962. — С. 58*) и продолжает: «На наш взгляд, «открытость» конца «Романа в письмах» не противоречит такому утверждению, она могла входить в замысел Пушкина, которому, как известно, глубоко «претил» неизбежный назидательный конец чувствительных романов» (*Вольперт Л. И. «Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роману в письмах»» (Пушкинский сборник. Псков, 1972. (Учен.*



Как пишет Л. И. Вольперт, «хотя пушкинский роман и глубоко «русское» произведение, он многими нитями связан с традицией европейского эпистолярного романа. Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с «соблазнителем», ее «побег», преследование ее героем — классическая схема чувствительного эпистолярного романа»<sup>24</sup>. Джанет Альтман предлагает свой вариант инвариантного сюжета: «Estranged from parents or husband, the heroine (or hero) chooses or is befriended by a surrogate parent. The hero and heroine write to respective confidants or correspond secretly and fall in love. Obstacles are posed by parents or the rival suitor. Conflict is expressed in the following ways: extended debate between the hero and heroine over the sexual nature of their relationship; rivalry between parents and confidants for the allegiance of the protagonists; opposition between an old and a new morality»<sup>25</sup>.

Сюжетная схема пушкинского «Романа в письмах» действительно внешне повторяет универсальную схему эпистолярного романа XVIII века, однако по сути она претерпевает сложную и разнонаправленную трансформацию, направление которой связано с общей проблемой литературности в пушкинских произведениях.

Традиционное следование героев литературным образцам пародийно обыгрывается, но — совсем иначе, чем в других пушкинских текстах.

Как отмечает А. Лежнев, приводя многочисленные примеры из «Повестей Белкина», где автор подчеркивает литературный характер поведения персонажей, те сюжетные ситуации, где герои выстраивают свое жизненное

---

зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И.Герцена: Т.483). С.105). Именно незаконченность пушкинского произведения, его сюжетная открытость, как нам кажется, имеют принципиально важное для исследователя значение.

<sup>24</sup> Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция. С.30.

<sup>25</sup> «Живущая отдельно от родителей или мужа героиня (или герой) выбирает себе кого-то, кто мог бы заменить родителей. Герой или героиня обмениваются письмами со своими конфидантами или тайно ведут переписку друг с другом и влюбляются. Препятствия чинятся со стороны родителей или поклонника-соперника. Конфликт выражается одним из следующих путей: длительные переговоры героя и героини на тему сексуальной природы их отношений; соперничество между родителями и наперсниками по поводу проявления верности и преданности протагонистам; оппозиция между старой и новой моралью» (Altman J. G. Epistolary: Approaches to a Form. — Columbus, 1982. — P.197).

поведение по тем или иным литературным моделям, — «все эти детали, подчеркивая банальность вещей и ситуаций, расчет на позу, литературность чувств, как бы комментируют иронически каждую сцену»<sup>26</sup>. По его мнению, для Пушкина характерно «добродушное подтрунивание над своими героями, которое иногда на поверку оказывается довольно-таки язвительным. Это — комментирование образа путем ввода каких-нибудь обобщающих замечаний, насмешливых или контрастирующих с тем, чего мы ожидали бы»<sup>27</sup>.

Принципиально важно, что в «Повестях Белкина» «ироническое комментирование» представляет собою точку зрения повествователя, в то время как в «Романе в письмах» сами персонажи предельно легко оказываются в метапозиции по отношению к своему собственному жизненному поведению. Пушкин создает эпистолярный роман, в котором герои, будучи людьми читающими и мыслящими, сами осознают суть своих поведенческих стратегий, способны увидеть цитатный характер своего поведения и поведения других персонажей.

Их отношения с литературой — структурно более сложные, чем у других пушкинских персонажей. Если главные герои «Евгения Онегина», подсознательно выбирая подходящую себе жизненную роль, следуя той или иной литературной модели, при этом не видят себя со стороны как играющих эту роль, а просто живут в ней, как бы органично с ней сливаются, то герои «Романа в письмах» находятся в метапозиции по отношению к своей собственной жизни.

Вообще, сопоставление с «Евгением Онегиным» традиционно считается исследователями главным «ключом» к анализу пушкинского романа в письмах<sup>28</sup>. Владимир рассматривается как герой «онегинского типа», Лиза и Машинька — как героини «татьянинского типа», но — на разных стадиях его

<sup>26</sup> Лежнев А. З. Проза Пушкина. С. 254.

<sup>27</sup> Там же. С. 254.

<sup>28</sup> См., например: Брюсов В. Я. Неоконченные повести из русской жизни // Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929. С. 95–106; Лежнев А. З. Проза Пушкина; Ермакова Н. А. Сюжетный эквивалент «болтовни». С. 107–118; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина; Сидяков Л. С. «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828–1830-х годов. (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения. — Л., 1975.

развития (Машинька — это Татьяна второй главы, а Лиза — Татьяна восьмой главы). Сюжет «Романа в письмах» также рассматривается как вариант «онегинского» сюжета<sup>29</sup>. Однако, как нам кажется, во всех этих случаях игнорируется принципиальное различие типа героев, представленных в том и другом произведениях.

Литература для героев «Романа в письмах» — не просто модель жизненного поведения, как для большинства других пушкинских героев. Они гораздо сильнее дистанцированы от литературных образцов<sup>30</sup>. Герои сами же и рефлектируют над тем, как складывается сюжет их жизни, как он соотносится с теми или иными литературными и общекультурными моделями. «Уединение мне нравится **на самом деле** как в элегиях твоего Ламартина», — пишет Лиза подруге. Героиня фиксирует сходство своих впечатлений с определенным литературным образцом, но при этом сознательно отталкивается от него, как бы пытаясь вернуться к «первичности» своего мировосприятия. Так, Лиза пишет своей подруге: «Ты подозреваешь во мне какие-то глубокие, тайные чувства, какую-[то] несчастную любовь — не правда ли? Успокойся, милая; ты ошибаешься; **я похожа на героиню только тем, что живу в глухой деревне и разливаю чай как Клариса Гарлов**».

Подобный тип героев представлен в эпистолярном романе Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1774), первом, по нашему мнению, западноевропейском эпистолярном метаромане<sup>31</sup>. Для главных героев этого романа, Вальмо-

---

<sup>29</sup> Так, исследователь Л.С. Сидяков пишет: «Признание беззащитности перед лицом любви, невозможность скрыть своей чувство, готовность к признанию в нем самому возлюбленному (поведение которого мыслится подобным онегинскому: «размыслит о невыгодах женитьбы») — все это, конечно, возрождает в иной сюжетной ситуации настроения, которыми вызвано письмо Татьяны. Именно характером своего чувства Лиза более всего приближается к Татьяне... Как Татьяна, Лиза «любит без искусства, Послушная веленью чувства...» (Сидяков Л. С. «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина. С.31.)

<sup>30</sup> «Ощущая свою духовную близость к Клариссе, она в то же время относится к ричардсоновской героине несколько насмешливо. В отличие от романтической Татьяны (и ее литературных предшественниц — Турвель, Валери и др.), для которой «обольстительный обман» «сладостного романа» — сама жизнь, а Кларисса — идеальный образ, Лиза воспринимает героиню Ричардсона не без скептической иронии» (Вольперт Л. И. Пушкин и Шодерло де Лакло. С.109–110).

<sup>31</sup> «На первый взгляд, *Опасные связи* близки предшествующему любовно-чувствительному эпистолярному роману твердой нравственной позицией, морализаторским концом, наказующим порок. Однако голос автора-рассказчика в предисловии к книге обнаруживает элемент некоей игры, «мороченья» читателя, который как бы включен в «игровую стихию» романа. Прямолинейная авторская апологетика нравственной пользы от чтения этого «соблазнительного» романа включает изрядную долю иронии, «благопристойный» конец оставляет читателя в недоумении, личности героев остаются во многом непроясненными, их судьбы — за-

на и Мертей, «литература — школа жизни и школа “игры”»<sup>32</sup>, они используют свое знание литературных моделей для того, чтобы выстроить и осуществить задуманный ими жизненный сюжет. Они не только отличаются начитанностью и хорошим образованием, «интеллектуальный «блеск» этих персонажей определен культурой мысли и языка, остроумием, иронией, силой критического подхода»<sup>33</sup>.

Л. И. Вольперт, которая впервые сопоставила пушкинский «Роман в письмах» с «Опасными связями», определяет тип поведения, присущий и героям Лакло, и героям Пушкина, как игровой. По мнению исследовательницы, «своим обаянием “Роман в письмах” во многом обязан той легкой дымке игрового начала, которой он окутан»<sup>34</sup>. Сюжет романа строится на тонком пересечении «обманного» и «подлинного» планов, «Пушкин, используя драматические потенции жанра, его диалогическую структуру, с помощью “разговора писем” конструирует мир, в чем-то похожий на призрачный мир комедии. Игровой план романа сочетается с восприятием его героями жизни как спектакля, а себя — как актеров. Персонажи «Романа в письмах» умеют посмотреть на себя со стороны, заметить смешную сторону создавшейся сцены»<sup>35</sup>.

---

гадочными», — пишет Л.И.Вольперт (Пушкин и психологическая традиция. С. 14.). Многочисленные реминисценции и сюжетно-стилевые переключки Лакло с Ричардсоном и Руссо выявлены и указаны в след. изд.: Versini L. Laclous et la tradition. Essai sur les sources et la technique de *Liaisons dangereuses*. Paris, 1968; Duyfhuizen B. Epistolary Narration of Transmission and Transpassion // Comparative literature. 1985. V. 37. № 1. P. 3-4).

<sup>32</sup> Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция. С.35.

<sup>33</sup> Там же. С. 32.

<sup>34</sup> Там же. С. 32.

<sup>35</sup> Именно так интерпретирует Л. И. Вольперт поведение Владимира: «... Владимир, удовлетворенный своим удачным исполнением роли «благопристойного» наглеца, пишет другу: «Мужчины отменно недовольны моею *fatuité indolente*, которая здесь еще новость. Они бесятся, тем более что я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство — хотя и чувствуют, что я нахал» (VIII, 54). Письмо Владимира о его внезапном появлении у тетушки в деревне отражает эту способность видеть в жизни «театр», создать задуманную «сцену», артистически ее разыграть. В письме к другу он в деталях описывает всю мизансцену, в которой есть и «статисты», и «обстановка», и, главное, искомая «реакция» героини: «Наше первое свидание было великолепно. Тетка м<оя> была именинница. Всё соседство съехалося. Явилась и Лиза — и едва поверила самой себе, увидев меня <...> Она не могла же не признаться, что я приехал сюда только для нее. По крайней <мере> я постарался дать ей это почувствовать» (VIII, 54)». (Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция. С. 33.)

Безусловно, соотношение «обманного» и «подлинного» планов лежит в основе сюжета пушкинского произведения<sup>36</sup>, и в этом его сходство с романом Лакло, но только ценностно они — у Пушкина и Лакло — маркированы прямо противоположным образом. Утверждение исследовательницы, что «игровой план романа сочетается с восприятием его героями жизни как спектакля, а себя — как актеров»<sup>37</sup>, по отношению к пушкинскому роману кажется нам, по крайней мере, спорным<sup>38</sup>.

Это абсолютно верно по отношению к роману Лакло. В нем, действительно, главные герои, Вальмон и Мертей, воспринимают себя как актеров, а жизнь — как спектакль. Более того, они пытаются выстраивать жизненный сюжет по заданным ими самими правилам, «холодный самоконтроль и циничный расчет» — главные помощники этих героев в осуществлении их планов. Такие качества других персонажей, как искренность и неискренность, их наивная вера в литературу как образец для подражания, не обладают для Вальмона и Мертей абсолютно никакой ценностью, а являются лишь материалом в их собственных стратегических расчетах<sup>39</sup>. Их главная задача — подчинить стихийное движение жизни своим желаниям (часто капризам) и намерениям. Столкновение расчета и невольного чувства в жизни обоих

<sup>36</sup> Вообще, форма переписки чрезвычайно удачно подходит для актуализации проблематики подлинного и обманного, реального и виртуального, естественного и искусственного; противопоставление реального и виртуального вообще является универсальной характеристикой этого жанра.

<sup>37</sup> *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция. С. 33.

<sup>38</sup> Необходимо, однако, заметить, что в самой ранней из своих работ, посвященных романам Пушкина и Лакло, Л. И. Вольперт пишет: «Разумеется, «игра» у Пушкина носит качественно иной характер, чем у Лакло, что определено различием романов в самой основе, так сказать, по самому «духу» произведений. Лакло строит модель мира жестокого, с развратными, аморальными героями. Пушкин в «Романе в письмах» создает мир светлый и нравственный, ему чужды образы «сверхзлодеев». Все его герои, хотя и далеки от безупречных, «голубых» персонажей, глубоко человечны. Отсюда иной характер «игры» в «Романе в письмах» (не беспощадно-жестокый, а шутливо-лукавый), иной смысл «сатирических наблюдений» и «эпиграмм сердца», которыми обмениваются Лиза и Саша, принципиально иное и отношение пушкинских героев к культуре» (*Вольперт Л. И.* Пушкин и Шодерло де Лакло. С. 110).

<sup>39</sup> «Вальмон и Мертей — подлинные теоретики «любобной науки», основанной на знании логики развития чувства, диалектики души. Они ищут трудной борьбы, в которой «победу» приносит основанная на продуманном расчете «стратегия» любви, холодная и циничная. В плане статьи об *Опасных связях*, отмечая главное в этих героях, Шарль Бодлер записал: «Любовь к войне и война в любви. Любовь к борьбе. Тактика, правила, методы. Слава победы». Вальмон и Мертей — великие мастера перевоплощения, смены масок. С каждым корреспондентом они разговаривают «его» языком, в «его» манере. В царстве переписки они — полные хозяева: все «виды оружия», все методы, все приемы им известны. Они пересылают друг другу копии всех важных писем, своих и чужих, полученных и отправленных, чем достигается полнота и «многоступенчатость» информации. Герои Лакло играют не только в письмах, но и в жизни. Они становятся самими собой только в письмах друг к другу, но и здесь цинично-доверительная откровенность подчас принимает форму одной из масок» (*Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция. С. 15.).

главных героев (для Вальмона — в его отношениях с президентшей; для Мертей — в ее чувстве к Вальмону) — это то, к чему оба они оказываются не готовы, и именно в этих ситуациях «живая жизнь» оказывается сильнее их планов и расчетов<sup>40</sup>. Однако в целом фиксация этого противопоставления, а также его ценностное распределение, опять же, оказывается в кругозоре автора, но не самих героев. Оба героя в финале произведения наказаны, однако эта кара приходит к ним извне, а не изнутри. Внутренне герои не меняются.

В пушкинском «Романе в письмах» противопоставление подлинного и обманного реализуется таким образом, что подлинное осмысляется как живое, естественное, простое, а обманное — как избыточное и нарочитое. Причем такое распределение этих членов оппозиции реализуется и на уровне стиля (отказ от длиннот, стилистической чрезмерности и неестественности), так и на уровне сюжета.

Оппозиция умышленность/естественность, литературность/жизненность, запрограммированность поведения/внутренняя свобода попадает в **кругозор героев**, более того, маркированы члены этих оппозиций прямо противоположным — по сравнению с романом Лакло — образом: естественности отдается предпочтение перед цитатностью и искусственностью, простоте — перед нарочитой сложностью.

В отличие от героев Лакло, пушкинские герои как бы пытаются освободиться от той роли, какую они (вынужденно или подсознательно) играют в жизни. Так, Лиза пытается убежать от самой себя в роли бедной воспитанницы (об этом — ее первое письмо), и уезжает из Петербурга в деревню. Саша, подруга Лизы, в первом же письме иронично намекает ей на чрезмерно литературный характер ее объяснений: «Твои жалобы о прежнем твоём положении меня тронули до слез, но показались мне **слишком горькими. Как можешь ты сравнивать себя с воспитанницами и demoiselles de compagnie?..**» (VIII, 1, 46).

---

<sup>40</sup> См. об этом подробнее в статье: Рогинская О. О., Тмарченко Н. Д. «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа. С. 45–49.

В дальнейшем выясняется, что побег Лизы в деревню связан еще и с попыткой убежать от влюбленного в нее Владимира, в которого влюблена и она, а точнее — от участия в традиционном сюжете с заранее известным финалом: «Расскажу тебе все... Ты заметила прошедшею зимою, что он от меня не отходил. Он к нам не ездил, но мы виделись везде. Напрасно вооружалась я холодностью, даже видом пренебрежения, — ничем не могла я от его избавиться. На балах он вечно умел найти место возле меня, на гулянье он вечно с нами встречался, в театре лорнет его был устремлен на нашу ложу. Сначала это льстило моему самолюбию. Я, может быть, слишком это ему дала заметить. По крайней мере он каждый час, присвоивая себе новые права, говорил мне о своих чувствах и то ревновал, то жаловался... С ужасом думала я: к чему все это ведет! и с отчаянием признавала власть его над моей душою. Я уехала из Петербурга — думала тем прекратить зло в его начале...» (VIII, 1, 50–51).

Владимир приезжает к Лизе в деревню, но она снова боится стать участницей известного, банального сюжета и описывает, как именно, по ее мнению, будут разворачиваться события: «Он будет ездить к нам — опять пойдут признания, жалобы, клятвы — *и к чему?* Он добьется моей любви, моего признания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я... Какая ужасная будущность! Ради бога, дай мне руку: я тону.»(VIII, 1, 51).

Саша снова подчеркивает литературный характер интерпретации событий, предложенной Лизой. Она предлагает подруге антилитературное, бытовое, жизненное развитие сюжета: «Шутки в сторону, \*\* очень занят тобою. На твоём месте я бы завела его далеко. Что ж, он прекрасный жених... Зачем не выйти за него, — ты жила бы на Английской набережной, по субботам имела бы вечера, и всякое утро заезжала бы за мною. Полно тебе дурачиться, мой ангел, приезжай к нам и выходи за \*\*»(VIII, 1, 48).

Чрезвычайно важной в контексте вышесказанного представляется нам характеристика, которую дает Владимир Лизе: «С Лизою вижусь каждый

день — и час от часу более в нее влюбляюсь. В ней много увлекательного. Эта тихая благородная стройность в обращении, прелесть высшего петербургского общества, а между тем — что-то **живое**, снисходительное, **добро-родное** (как говорит ее бабушка), ничего резкого, жесткого в ее суждениях, **она не морщится перед впечатлениями, как ребенок перед ревенем.**» (VIII, 1, 55). Таким образом, Владимир как раз подчеркивает отсутствие в героине искусственности поведения.

Универсальный сюжет традиционного эпистолярного романа строится на том, что влюбленные герои пытаются преодолеть некоторое препятствие (причиной которого являются, как правило, сословные и светские предрассудки или злая ирония судьбы), которое мешает осуществлению их счастья. В романе Пушкина никакого препятствия, на самом деле, не существует. Это подчеркивает Саша в письме Лизе: «То ли дело облегчить сердце полной исповедью! Давно бы так, мой ангел! Охота же тебе было не сознаваться в том, что я давно знала: \*\* и ты — вы влюблены друг в друга — что за беда? На здоровье. Ты имеешь дар смотреть на вещи бог знает с какой стороны. Ты напрашиваешься на несчастье — берегись накликать его. Почему тебе не выйти за \*\*. Где тут неодолимые препятствия? Он богат, а ты бедна — пустое. Он богат за двух — чего ж вам более. Он аристократ; а ты именем, воспитанием разве не аристократка?.. Извини меня, мой ангел, но твое патетическое письмо рассмешило меня. \*\* приехал в деревню для того, чтоб тебя видеть. Какой ужас! Ты гибнешь, ты требуешь моего совета. Уж не сделалась ли ты уездной героиней. Мой совет: обвенчаться как можно скорее в вашей деревянной церкви и приезжать к нам, чтоб явиться Форнариной в картинах, которые затеваются у С \*\*. Поступок твоего рыцаря меня тронул, кроме шуток. Конечно, в старину любовник для благосклонного взгляда уезжал на три года сражаться в Палестину; но в наши времена уехать за 500 верст от Петербурга, для того чтоб увидеться со владычицею своего сердца — право, много значит. \*\* достоин награды» (VIII, 1, 52).



Не существующие в реальности препятствия создает — по аналогии с литературными моделями поведения — сама героиня. Таким образом она как бы защищается от страха перед «живой жизнью».

Важно отметить, что в пушкинском романе нет переписки главных героев друг с другом. Причем сюжетно возникновение их переписки легко могло бы быть мотивировано: героиня покидает Петербург, где герои имели возможность видеться и общаться, и уезжает в деревню. У Владимира появляется повод для того, чтобы написать Лизе письмо и инициировать возникновение переписки. Однако он ведет себя совсем иначе: сначала спрашивает про Лизу ее подругу Сашу («На днях обедали у нас гости, — один из них спрашивал, имею ли о тебе известия. Он сказал, что твое отсутствие на балах заметно, как порванная струна в форте-пиано — и я совершенно с ним согласна», — пишет Саша Лизе. «Знай: спрашивал меня о тебе, всем сердцем жалеет о тебе твой постоянный admirateur Владимир\*\*». Довольна ли ты? думаю, очень довольна, и по своему обыкновенью осмеливаюсь предполагать, что и без меня ты догадалась. Шутки в сторону, \*\* очень занят тобою», — пишет Саша в другом письме. Затем Владимир просто приезжает в деревню: «В самом деле, с тех пор как я в деревне, я стал отменно благосклонен и снисходителен — действие моей патриархальной жизни и присутствия Лизы\*\*\*. Мне было скучно без нее не на шутку. Я приехал уговорить ее возвратиться в Петербург»).

Итак, вместо переписки герой выбирает личное общение. Переписка принципиально не превращается в параллельный жизненному сюжет, а уж тем более не заменяет его<sup>41</sup>. Переписка с наперсниками — лишь поле для обсуждения того, как развивается жизненный, живой, реальный сюжет.

Таким образом, у Пушкина разведены романный сюжет и форма переписки. Он не использует ту сюжетную возможность, которая изначально за-

---

<sup>41</sup> Именно такое развитие сюжета будет отличительной особенностью русской эпистолярной художественной прозы *после* Пушкина («Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Переписка» И. С. Тургенева, «Неизвестный друг» И. А. Бунина, «Николай Переслегин» Ф. Степуна, «Перед зеркалом» В. Каверина, «Теория монолога» В. Казакова, «Чужие письма» и «Прежние слова» А. Морозова и др.).

ложена в самой эпистолярной форме: разлуку героев, их разделенность в пространстве; ситуацию, когда сюжет переписки развивается параллельно жизненному, а подчас и заменяет его.

Любопытно, что у Пушкина ни в одном из его произведений общение героев не превращается в развернутую переписку: в «Евгении Онегине» ни на письмо Татьяны, ни на письмо Онегина эпистолярного ответа не последовало, в «Пиковой даме» переписка Лизы и Германа прекращается, как только последний достигает своей истинной цели, то есть получает возможность проникнуть в дом графини<sup>42</sup>. Пушкинские герои вообще как бы слишком живые, энергичные и деятельные для того, чтобы заменять живое, непосредственное общение перепиской, их поведение слишком решительно и «поступательно» (от «поступок») для этого.

Система персонажей пушкинского произведения традиционно рассматривается исследователями как любовный треугольник: вначале сюжет романа представляет собою развитие отношений между Владимиром и Лизой, однако затем в романе появляется новая героиня — Машинька, представляющая собою тип «уездной барышни». Именно так воспринимают ее и Лиза<sup>43</sup>, и Владимир<sup>44</sup>. Главное отличие Машиньки от двух других главных героев — отсутствие метапозиции по отношению к своей собственной жизни и тому, что ее окружает. В этом отношении Машинька безусловно похожа на Татьяну из первой половины пушкинского романа в стихах, на Татьяну — «уездную барышню». В отличие от нее, и Лиза и Владимир — это герои с биографией, можно сказать, с возрастом. Это герои, у которых есть уже свой жизненный путь, это герои с опытом. Так, Лиза описывает в письме, как, читая романы из библиотеки Машиньки, она обнаружила книги с пометами

---

<sup>42</sup> Об эпистолярном романе Германа и Лизы как о сюжетной аллюзии см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С.612.

<sup>43</sup> «Я короче познакомилась с Машинькой \*\*\*, и полюбила ее; у ней много хорошего, много оригинального... Маша хорошо знает русскую литературу... Теперь я понимаю, за что Вяземский и Пушкин так любят уездных барышен. Они их истинная публика» ((VIII, I, 50).

<sup>44</sup> «Кроме Лизы есть у меня для развлечения Машинька \*\*\*. Она мила. Эти девушки, выросшие под яблонями и между скирдами, воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц...» (VIII, I, 56).

Владимира на полях: «Читая ее романы, я нахожу на полях его замечания, бледно писанные карандашом — **видно, что он был тогда ребенок. Его поражали мысли и чувства, над которыми конечно стал бы он теперь смеяться;** по крайней мере видна душа свежая, чувствительная» (VIII, I, 49)<sup>45</sup>.

Сам герой пишет о себе, прочерчивая линию своей жизни от прошлого через настоящее к будущему: «Вот уже две недели как я живу в деревне и не вижу как время летит. Отдыхаю от Петербургской жизни, которая мне ужасно надоела. Не любить деревни простительно монастырке, только что выпущенной из клетки, да 18-летнему камер-юнкеру. Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете. Тем и я кончу. Выйду в отставку, женюсь и уеду в свою саратовскую деревню. Звание помещика есть та же служба» (VIII, I, 52). Любопытно, что перемещение из столицы в провинцию осмысливается здесь (ср. с «Евгением Онегиным») как своеобразный жизненный сюжет, как движение не только в пространстве, но и во времени (в жизни) и связано с возрастными изменениями и со сменой ценностных установок в жизни героев<sup>46</sup>.

Во многом с подобной же переменной мироощущения связан и отъезд в деревню Лизы<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Ср. с тем, как читает книги в библиотеке Онегина Татьяна: она пытается понять его через книги, отгадать загадку, найти *слово*, определившее бы его суть. Ее восприятие Онегина не динамично, не биографично, оно есть лишь набор разных возможностей:

Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сней ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?  
Ужели ли слово найдено?..(VI, 149).

<sup>46</sup> Подобным же образом оппозиция «столица/провинция» будет осмысливаться в русской эпистолярной прозе и дальше, и, в первую очередь, в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и в повести И. С. Тургенева «Переписка», а в 20 столетии — в романах А. Морозова «Чужие письма» и «Прежние слова».

<sup>47</sup> «Ты, конечно, милая Сашенька, удивилась нечаянному моему отъезду в деревню. Спешу объяснитьсь во всем откровенно. Зависимость моего положения была всегда мне тягостна. Конечно, Авдотья Андреевна воспитывала меня наравне с своею племянницею. Но в ее доме я все же была воспитанница, а ты не можешь

Итак, в пушкинском романе в письмах противопоставлены герои с наивным, непосредственным мироощущением (Машинька) и герои с биографией и опытом (Лиза и Владимир). В этом смысле пушкинский роман подобен роману Шодерло де Лакло, где Вальмон и Мертей, безусловно, противопоставлены всем остальным персонажам как герои, находящиеся в ярко выраженной метапозиции по отношению к окружающей жизни. Можно утверждать, что традицию эпистолярного романа Пушкин осваивает именно через Лакло: в первую очередь, через типологию персонажей и метароманность обоих произведений.

Пушкинский роман прерывается на десятом письме, из которого читателю и становится ясно, что главных героев в романе — не двое, а трое. Пушкин остановился именно на этом месте: обрисовав систему персонажей и намекнув на возможное направление движения сюжета, он отложил свои наброски.

По мнению В. Брюсова, развитие сюжета должно было быть следующим: Владимир влюбляется в Машиньку, а Лизе уготована роль гордого и смиренного одиночества<sup>48</sup>. Такое движение сюжета чрезвычайно органично для эпистолярного романа и, как кажется, дало бы возможность Пушкину дописать роман (т.е. развить сюжет), не разрушив при этом его строгую композиционную (эпистолярную) форму: то, что герои не встретились в реальной жизни, было бы поводом для возникновения переписки между ними. Но, как мы уже сказали, сам тип пушкинских героев противоречит такому развитию событий: отношение героев к собственной жизни принципиально иронично (мы говорим здесь о самоиронии как о принципиальной возможности

---

вообразить, как много мелочных горестей неразлучны с этим званием. Много должна была я сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения... Тому ровно три недели получила я письмо от бедной моей бабушки. Она жаловалась на свое одиночество и звала меня к себе в деревню. Я решилась воспользоваться этим случаем. Насилу могла выпросить у Авдотьи Андреевны позволения ехать, и должна была обещать зимою возвратиться в Петербург, но я не намерена сдерживать свое слово. Бабушка мне чрезвычайно обрадовалась; она никак меня не ожидала. Слезы ее меня тронули несказанно. Я сердечно ее полюбила. Она была некогда в большом свете и сохранила много тогдашней любезности. Теперь я живу *дома*, я хозяйка — и ты не поверишь, какое это мне истинное наслаждение. Я тотчас привыкла к деревенской жизни, и мне вовсе не странно отсутствие роскоши» (VIII, I, 45).

<sup>48</sup> Брюсов В. Я. Мой Пушкин. С. 103–106.

оказаться в метапозиции по отношению к самому себе), в то время как описанный нами гипотетически возможный (просто типологически) сюжет предельно «серьезен» и весом, в нем отсутствует игровое начало. Кроме того, основополагающей жизненной категорией для пушкинских героев является категория поступка, они являются людьми действия (мы писали об этом выше); поведение же героев в русской эпистолярной художественной прозе XIX–XX вв. характеризуется принципиальным отказом от действия, нерешительностью, неспособностью сделать решающий выбор и совершить поступок (именно в этом смысле можно говорить о реализации здесь универсальной для русской литературы сюжетной ситуации «русский человек на rendez-vous»).

Не завершенный Пушкиным «Роман в письмах» был опубликован только в 1857 году. Этот факт практически не замечен, а следовательно, должным образом не прокомментирован и не отрефлексирован исследователями. Даты написания и публикации отрывка разделяет временной промежуток почти в 30 лет. Если бы пушкинский роман был опубликован тогда же, когда написан, в 1829–1830 гг., он стал бы одним из первых оригинальных русских эпистолярных романов<sup>49</sup>, развивавшихся по линии метароманности, с преобладанием в них игрового начала. Опубликование же этого произведения П. В. Анненковым в 1857 году в составе собрания сочинений Пушкина было уже лишь символическим фактом, не имевшим актуального значения для дальнейшего развития литературы, скорее, данью уважения к классику. Преобладание в русской литературе текстов принципиально неигровой, «серьезной» модальности повлияло на то, что пушкинский «Роман в письмах» не инициировал начало особой линии развития русской эпистолярной художественной прозы, оставшись единственным в своем роде в русской литературе XIX века.

---

<sup>49</sup> Созданные в русской литературе до этого момента эпистолярные романы и повести носили откровенно подражательный характер по отношению к европейскому роману в письмах 18 века либо эпистолярная форма оставалась всего лишь композиционно-речевой формой без выхода на сюжетный уровень.

К этому времени были уже опубликованы два наиболее оригинальных произведения русской эпистолярной художественной прозы: роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846) и повесть И. С. Тургенева «Переписка» (1854), в которых представлен описанный нами выше тип сюжетного развития: любовный сюжет практически целиком сливается с эпистолярным и противостоит сюжету реально-жизненному. Любовная переписка-диалог становится самостоятельным сюжетом, параллельным сюжету жизненному, не менее реальным, чем последний, а подчас и фактически подменяющим его.

Таким образом, Брюсов игнорирует значимую незавершенность пушкинского произведения и вписывает его в ключевую линию дальнейшего развития русской эпистолярной художественной прозы, прочитывая через универсальную сюжетную ситуацию «русский человек на rendez-vous» в той ее разновидности, где сюжет развивается из любовного треугольника<sup>50</sup>.

Итак, задуманный Пушкиным в «Романе в письмах» сюжет, выбранный им тип героев вступил в противоречие с композиционно-речевой формой самого произведения; пушкинский роман остался незаконченным, а найденный тип сюжета с актуализацией оппозиции литературность/ «живая

---

<sup>50</sup> Незавершенность пушкинского произведения неизбежно провоцировала работу исследовательской интуиции и фантазии в направлении предугадывания возможного дальнейшего развития его сюжета. По версии В. Брюсова, как мы уже отметили, Владимир бросит Лизу и заведет роман с Машинькой (см.: Брюсов В. Я. Мой Пушкин. С. 103–106.). Р. Иванов-Разумник считал, что Владимир «разорвет нить своего романа и с той и с другой [и с Лизой и с Машинькой — О. Р.] и вернется продолжать онегинствовать в Петербург» (Иванов-Разумник Р. Пушкин и Белинский // Иванов-Разумник Р. Собр. соч. — М., 1916. — Т. V. Статьи ист.-лит. — С. 83). Направление обновления старого романа В. Шкловский видел следующим образом: «Лиза любит Владимира и думает, что он любит ее. Владимир соблазняет Лизу и пишет о ней письма другу в Петербург. Ситуация типична для старого романа, и видно, как хотел обновить ее Пушкин... Это целая программа романа, с неизменной героиней-женщиной, с измененным мужчиной, как будто бы с разочарованием в нем. Это попробовано и оставлено Пушкиным» (Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. С. 48–49). До Шкловского подобным же образом описывал развитие сюжета Ф. Батюшков: «Рамки сюжета и сама фабула во всяком случае — буквальный сколок с Ричардсона: Лиза — та же Памела, ее возлюбленный Владимир Z., подобно Ловеласу, покидает шумную жизнь столицы, чтобы поселиться в деревенской глуши, где живет любимая им девушка, и даже выдержано, как в «Памеле» (в меньшей степени в «Клариссе») — неравенство общественного положения» (Батюшков Ф. Д. Ричардсон, Пушкин и Л. Толстой (К эволюции семейного романа: от «Клариссы Харлоу» к «Анне Карениной») // Журнал МНП. — Пг., 1917. — Ч. LXXI, сент. — С. 12).

жизнь» реализовался — при потере эпистолярной формы — в завершённой прозе Пушкина<sup>51</sup>.

Отсутствие влияния незавершённого пушкинского эпистолярного романа на дальнейшее развитие русской эпистолярной прозы (одновременно по экстра- и интратекстуальным причинам)<sup>52</sup> отнюдь не означает, что место Пушкина в истории ее развития связано исключительно с завершением этапа, связанного с адаптацией европейского романа в письмах на русской почве, с его «одомашниванием». По нашему мнению, кроме «Романа в письмах», Пушкин перерабатывает и трансформирует традицию эпистолярного романа в своем романе в стихах. В дальнейшем русская эпистолярная проза стала развиваться, используя реализованные Пушкиным в «Евгении Онегине» художественные открытия<sup>53</sup>.

Рассмотрим пушкинский роман в стихах в свете традиции эпистолярного жанра с целью раскрытия того художественного потенциала, который оказался актуальным для дальнейшего развития русской эпистолярной прозы<sup>54</sup>.

Напомним, что романы в письмах (из авторов в тексте названы прежде всего Ричардсон и Руссо), во-первых, — излюбленный предмет чтения Татьяны.

Воображаясь героиней

Своих возлюбленных творцов,

---

<sup>51</sup> С. Г. Бочаров, отмечая, что в незавершённой прозе Пушкина совпадают кругозор главных героев и кругозор автора, пишет: «Можно, конечно, только предполагать, что с этой особенностью строения текста внутренне связан сам факт незавершённости «Романа в письмах» и других пушкинских начал, в которых подобная особенность имеет место... Можно думать, что это не отвечало потребностям складывавшейся поэтики пушкинской прозы, той художественной позиции прозы, которая искалась в незавершённых опытах. В *завершённой* пушкинской прозе мы не находим подобным образом выраженных «мыслей и мыслей»... Умные люди, говорящие отчасти за автора в опытах конца 20-х годов, не стали объединяющим кругозором в пушкинской прозе, а замыслы эти остались невоплощенными. Найдя свою «прозаическую» позицию, Пушкин сумел в кругозоре Белкина и Гринева быть полноценным автором... «Смирненная проза» как будто искала самоограничения в способах выражения «мыслей и мыслей» (Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. С. 125–126).

<sup>52</sup> Как мы уже отметили выше, единственный в русской литературе роман, который можно рассматривать как продолжение пушкинской линии, — это роман В. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви» (1923).

<sup>53</sup> Этой важной проблеме мы намерены посвятить наши последующие изыскания.

<sup>54</sup> При рассмотрении пушкинского романа в стихах мы используем материалы нашей статьи «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы)», написанной совместно с Н.Д. Тамарченко и опубликованной в изд.: Болдинские чтения. — Н.Новгород, 2001. — С.40–46.

Кларисой, Юлией, Дельфиной<sup>55</sup>...

...В забвеньи шепчет наизусть

Письмо для милого героя... (VI, 55)<sup>56</sup>.

Отсюда и ее письмо<sup>57</sup>.

Во-вторых, почти все литературные персонажи, которые «слились» для «мечтательницы нежной» в *Онегине*, — герои именно таких романов («любовник Юлии Вольмар», т. е. Сен-Пре, де Линар, Вертер, Грандисон)<sup>58</sup>.

С последним, и наиболее популярным из них (многократно упоминаемым в пушкинском тексте), сопоставляет *Онегина* и автор, когда речь заходит об адресате татьянинного письма: «...Письмо для милого героя.../ Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон» (VI, 55). Однако естественное для этой ситуации однозначное противопоставление Грандисона и *Онегина* (в III главе) впоследствии (глава VIII) снимается: «...Княгине слабою рукой / Он пишет страстное посланье» (VI, 180).

В-третьих, на ту же литературную традицию ориентирует читателя сам факт переписки героев Пушкина и то, что в романе присутствуют тексты их писем<sup>59</sup>. Примечательно, что и письмо Татьяны к *Онегину*, и письмо *Онегина* к Татьяне представлены в романе как вставные тексты. Они даны вне строфической структуры основного текста романа, тем самым выделяясь на общем фоне повествования. Ю. М. Лотман отмечает в своих комментариях по поводу письма Татьяны, что, «по авторитетному свидетельству Вяземского,

<sup>55</sup> Все это — героини эпистолярных романов 18 века: Клариса — героиня романа Ричардсона «Кларисса» (1747-1748), Юлия — героиня романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), Дельфина — героиня одноименного романа Ж. де Сталь (1802, опубликовано 1803-1804).

<sup>56</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17 т. Т. 6 М., 1995. Тексты Пушкина везде цитируются по этому изданию (после цитаты указываются том и страница).

<sup>57</sup> А. А. Елистратова отмечает в своей статье о Ричардсоне, что близость внутреннего мира Татьяны «к миру Клариссы и ее сестер по духу — Юлии Руссо, Дельфины де Сталь — проступает как важный поэтический мотив» (см.: История всемирной литературы. В 9 томах. Т. 5. М., 1988. С. 53).

<sup>58</sup> «Любовник Юлии Вольмар» Сен-Пре — герой вышеупомянутого романа Руссо, де Линар — герой эпистолярного романа баронессы де Крюденер «Валери» (1803), Вертер — герой романа Гете «Страдания молодого Вертера» (1774), Грандисон — герой романа Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754). Все это, подчеркиваем, герои именно и только эпистолярных романов.

<sup>59</sup> Интересно так же отметить следующее: В. Набоков, анализируя пушкинские черновые варианты, замечает, что «небольшая проповедь *Онегина* сперва была намечена в той же манере, что и наброски к Письму Татьяны». Комментатор убежден, что «одно время Пушкин мыслил ответ *Онегина* Татьяне в виде письма» (см. об этом: Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». / Пер. с англ. — СПб., 1998. — С. 351).



подтверждение которому можно видеть в черновом прозаическом наброске текста письма, поэт вначале стремился к столь далеко идущей имитации “человеческого документа”, что предполагал “написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски” (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т.2 С.23)»<sup>60</sup>. Думается, что и выделенность в тексте романа писем как особых композиционно-речевых форм, и прямое указание автора на существование французского оригинала письма Татьяны («Я должен буду без сомнения // Письмо Татьяны перевести. // Она по-русски плохо знала ///...Итак, писала по-французски...» (VI, 63))<sup>61</sup> свидетельствуют не только о стремлении автора к «имитации “человеческого документа”», о чем пишет Ю. М. Лотман, но и о творческом использовании традиции прозаического эпистолярного романа<sup>62</sup>. Впрочем, оба утверждения не противоречат друг другу в свете исследований Ю. М. Лотмана о связи литературы и быта в пушкинскую эпоху, о построении жизни по моделям литературы.

Комментаторы пушкинского романа, и в первую очередь Ю. М. Лотман и В. В. Набоков, анализируя письма героев в «Евгении Онегине», отмечают многочисленные аллюзии и скрытые цитаты из эпистолярных романов Ричардсона, Руссо, Гете, Лакло, мадам де Сталь, мадам де Крюденер<sup>63</sup>. Однако, как пишет Набоков, все эти текстуальные совпадения следует рассматривать скорее как устойчивые риторические, в частности, эпистолярные, клише, которые постоянно встречаются в художественной прозе того времени, а не как явления прямого заимствования или цитаты из конкретного романа. В связи с этим можно предположить, что Пушкин особым образом реагирует именно на традицию жанра эпистолярного романа, а не на его конкретные образцы.

---

<sup>60</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // *Лотман Ю. М.* Пушкин. — СПб., 1995. — С. 624

<sup>61</sup> О разных интерпретациях факта прямого указания Пушкиным на французский оригинал письма Татьяны см.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 624–625.

<sup>62</sup> В. В. Набоков отмечает в своих комментариях, что практически со всеми романами 18 века, в том числе и с романами Ричардсона, Пушкин знакомился во французских переводах. Татьяна тоже, по мнению исследователя, читала Ричардсона по-французски (см. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 300–301).

<sup>63</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 624–626, 721–723; *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 326–332, 574–576.

В пользу высказанной гипотезы говорит и тот факт, что в качестве эпиграфа ко всему роману выбран прозаический отрывок на французском языке, снабженный указанием “tiré d’une lettre particulière”<sup>64</sup>. Французский язык эпиграфа, по мнению С. Г. Бочарова, подключает роман Пушкина «к генетическому ряду большого европейского романа в прозе»<sup>64</sup>. На наш взгляд, указание на «частное письмо» сужает этот ряд до эпистолярного романа.

Эпистолярный роман XVIII века для Пушкина — популярнейшая разновидность жанра, одна из тех, с которыми он соотносит свое произведение в третьей его главе. X строфа этой главы заканчивается противопоставлением Онегина Грандисону. А в XI строфе дана характеристика романов явно минувшей эпохи, где герой — «совершенства образец» и «при конце последней части / Всегда наказан был порок...». Поскольку, с точки зрения автора и читателей, признанным литературным образцом человеческого совершенства был именно Грандисон, весь этот пассаж, несомненно, относится к ричардсоновскому роману в письмах<sup>65</sup>. Ему и противопоставлял Пушкин современный роман (включая и поэмы Байрона), в котором, напротив, торжествует порок. В таком контексте письмо Онегина — неожиданное для него самого и как бы даже и для автора («Хоть толку мало вообще / Он в письмах видел не вотще») сближение байронической личности с героями совсем иного культурно-исторического типа.

Таким образом, вставные письма в пушкинском романе для читателя — знак сложной, двойственной соотнесенности главных персонажей и сюжета с эпистолярным романом XVIII века, эпохи, когда эта разновидность романного жанра была наиболее влиятельна и когда сложилась ее классическая форма<sup>66</sup>.

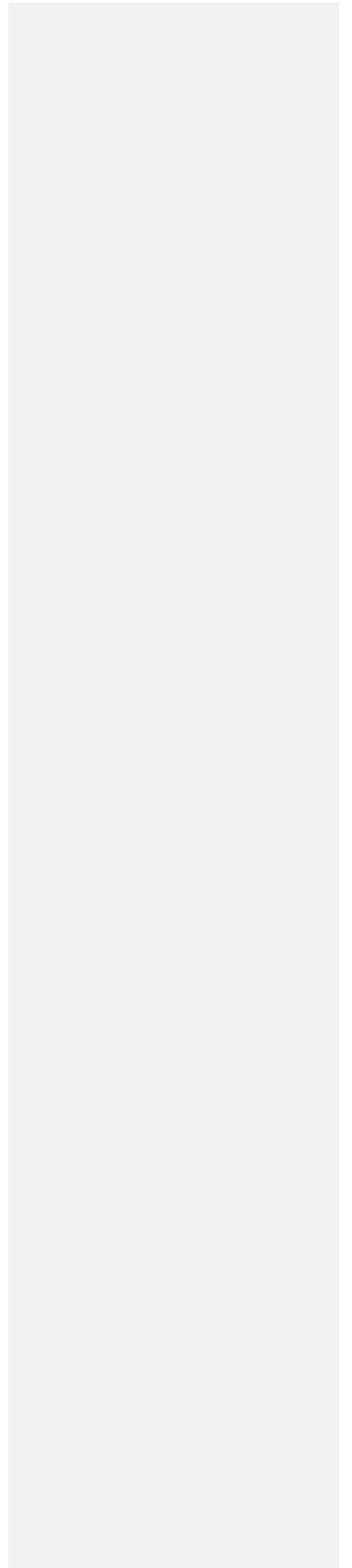
---

\* «Из частного письма» (франц.)

<sup>64</sup> См.: Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С.154

<sup>65</sup> Обычно на эпистолярную форму романов, о которых идет речь, не обращают внимания; на первом плане оказывается различие сентиментализма и романтизма. См, напр.: Гуковский Г. А. Ук. соч. С.205–208; Гуревич А. М. Ук. соч. С. 90–91.

<sup>66</sup> Singer G. F. The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence. — N.J., 1963; Black F.G. The Epistolary Novel in the late 18th century. — Eugene. 1940.



### Глава 3. Классические образцы жанра в русской литературе и две линии его развития

В двух произведениях, которым посвящена настоящая глава нашего исследования, — в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846) и повести И. С. Тургенева «Переписка» (1844–1854) — мы впервые в русской литературе встречаемся с текстами в форме эпистолярного диалога. Богатый внешний сюжет, переданный через форму разветвленной переписки, либо, напротив, письма, принадлежащие только одному персонажу, теперь сменяются диалогом, взаимной перепиской двух главных героев. Проблему общения и взаимоотношений с миром они решают в прямой переписке друг с другом. Именно два этих произведения и начинают собой две оригинальные линии развития русской эпистолярной художественной прозы: большинство появившихся в русской литературе позднее текстов, написанных в эпистолярной форме и так или иначе продолжающих традицию эпистолярного романа, с точки зрения типа героев, своеобразия конфликта и сюжетной ситуации, развития сюжета, а также мотивно-тематического комплекса относятся к первой или второй линии.

Важной особенностью романа Достоевского и повести Тургенева (только на первый взгляд — формальной) является то, что это — эпистолярные тексты в форме взаимной переписки двух главных героев. Необходимо отметить при этом, что традиционный сюжет эпистолярного романа практически никогда не был реализован именно в этой форме. Большинство эпистолярных романов и повестей XVIII–XIX века — это романы либо в форме писем одного из героев («Страдания юного Вертера» Гете, «Валери» Юлии Крюденер), либо в форме перекрещивающихся переписок большого числа персонажей, как правило — переписка главных героев между собою плюс переписка

каждого из них со своими наперсниками (романы Ричардсона, Руссо, Смоллетта, Шодерло де Лакло, Леонара). Диалогическая разновидность является самой редкой (хотя и самой «реалистичной», наиболее приближенной к тому, как переписка существует в реальной жизни). Этот факт кажется нам неслучайным и закономерным. Тот универсальный сюжет, который реализуется в классических образцах жанра, не может реализоваться через форму взаимной переписки, для него необходимо либо подключение разных точек зрения и голосов, возможность вмешаться в отношения главных героев и тем или иным образом пытаться ими манипулировать, либо сближение эпистолярной формы с дневниковой, формализация роли адресата писем главного героя<sup>1</sup>.

В той разновидности эпистолярного романа, которая представляет собою *перекрестную переписку* многочисленных персонажей друг с другом, картина мира представлена как совокупность мировоззренческих позиций каждого из героев. Развитие сюжета представляет собою взаимодействие и соперничество их разнообразных интенций. Письмо часто оказывает прямое действие на ход событий. Ф. Джост называет такого рода романы *letter-dram* (драма в письмах), говорит об использовании в них динамического, *кинетического* метода (*active, kinetic method*). Действие развивается через сами письма, которые провоцируют ту или иную реакцию героя и являются движущей силой сюжета («... which provoke reactions or function as agents in the plot»)<sup>2</sup>.

В *монологической разновидности* эпистолярного романа форма писем является исповедальной формой, использование которой дает автору возможность использовать перволичное повествование, вести рассказ от лица главного (как правило) героя, поставить в центр историю внутренних переживаний героя и их динамику. Ф. Джост говорит об использовании в таких текстах *static, passive method* (статичного, пассивного метода). Письмо-исповедь (*letter-confidence*) просто информирует о событиях, а адресат играет пассивную роль в сюжете. Такого рода последовательность писем напоминает

---

<sup>1</sup> См. раздел 1.2 настоящей работы.

<sup>2</sup> *Jost F. Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII siècle // Jost F. Essais de littérature comparée. — Fribourg, 1964.*

ет личный дневник и выполняет те же самые функции. Однако форма писем более дискретна по своей сути, чем форма дневника (каждое письмо является более самостоятельным текстом, даже материально, телесно отделенным от других ему подобных, в отличие от отдельной записи в дневнике, которая объединена с другими записями под одной обложкой; это отличие программирует использование разных сюжетных возможностей в романе в форме писем (даже если это письма одного героя) и в романе в форме дневника<sup>3</sup>, однако подробное рассмотрение этого вопроса не входит в задачи данной работы.

Любопытно, что Ф. Джост выделяет именно 2 основных способа использования формы письма в литературе XVIII века: *letter-confidence* и *letter-dram*. О возможности существования *эпистолярного диалога*, романа в форме взаимной переписки двух персонажей друг с другом он как бы «забывает». Связано это с тем, что диалогическая разновидность романа в письмах не соответствовала тому типу сюжета, который был характерен для романа XVIII века, и практически не была представлена в эту эпоху.

Общим местом работ об эпистолярном романе является мысль о том, что в его основе лежит любовный сюжет. Это абсолютно верно, однако тип любовного сюжета в классическом романе в письмах XVIII–первой трети XIX в. и новый сюжет, который будет реализовываться преимущественно в форме эпистолярного диалога, принципиально различны. В. Сиповский пишет о романе XVIII века следующее: «...Английский роман<sup>4</sup> не может быть назван «эротическим», в том смысле, как роман греческий и псевдо-классический: любовь не играет в нем первенствующей роли, — наоборот, она имеет здесь значение чисто-служебное: представляя собою в жизни добродетельных героев «задерживающее начало», она вносит в их сердца внутреннюю борьбу

---

<sup>3</sup> Так, отдельное письмо гораздо легче овеществляется и может принять участие в сюжете на правах вещи, которая попадает в руки другому персонажу и т.д., а именно такого рода функциональная перекодировка письма, облечение его еще и *телесными* функциями, являются ключевыми для развития сюжета романа. Дневник может овеществиться только весь целиком, поэтому эта форма неизбежно программирует иной тип сюжета.

<sup>4</sup> Под *английским романом* он подразумевает не национальную разновидность романа, а, скорее, жанровую. К нему он относит романы Ричардсона и его последователей, в первую очередь, Руссо и Гете.

(“combats intimes”) и этим затрудняет героям достижение идеальной высоты самосовершенствования. Оттого в английском романе «любовь» — стихийная сила, голос неусмирённой плоти, для борьбы с которой нужен сильный дух»<sup>5</sup>. Любовь в таком романе — «живое, реальное чувство, осложненное новыми коллизиями, не предусмотренными старым романом, — чувство, поставленное в трагическое столкновение с личными убеждениями самого героя и людей, его окружающих. Не бури, разбойники и рабство стояли теперь на пути развития этой любви — а социальное неравенство героев, воля родителей, общественное мнение, наконец, убеждения самих героев»<sup>6</sup>. Таким образом, любовный конфликт реализуется скорее не в отношениях героев друг с другом, а в их столкновении с различными внутренними противоречиями (моральные, философские, религиозные убеждения).

Актуализация проблемы общения и взаимопонимания в середине XIX века является исторически закономерной. До этого, в XVIII–первой трети XIX в. диалог представлял собой обмен готовыми точками зрениями, взаимодействие сформировавшихся и устойчивых позиций героев. Герои оказывались в ситуации неразрешимого выбора между долгом и чувством. Само же их отношение к объекту своей любви оставалось неизменным. Теперь же жизненная позиция героев формируется и изменяется непосредственно в *процессе* их общения. Их отношения тоже развиваются как некий внутренний сюжет.

Тот новый сюжет, который приходит на смену сюжету традиционному в середине XIX века, требует использования именно **диалогической разновидности** романа в письмах. Сам процесс переписки становится сюжетом в такого рода произведениях. Можно сказать, что в диалогической разновидности эпистолярного романа сюжет «выпрямляется», становится линейным, и при этом сюжет переписки развивается параллельно жизненному сюжету, в

---

<sup>5</sup> Ситовский В. В. Очерки из истории русского романа. — СПб., 1909–1910. — Т. 1, вып. 2. — С. 396.

<sup>6</sup> Там же. С. 397.

котором принимают участие главные герои — они же участники переписки. Это то, что мы наблюдаем и в романе Достоевского, и в повести Тургенева.

Переписка как общение, как принципиальное «я-ты-существование» — это особенность именно диалогической разновидности эпистолярной прозы. В ней преобладают актуализация роли адресата, рецептивная установка. Сюжетом в этом случае становится процесс возникновения переписки, ее развитие. Важными являются мотивы прерванной, возобновленной, несостоявшейся переписки. Как одна из главных смысловых оппозиций выступает оппозиция *переписка/личная встреча героев*, развитие сюжета представляет собою параллельное движение эпистолярного и жизненного сюжетов и стремление их слиться в один единый сюжет. Попытка, заведомо обреченная на неудачу, ибо в случае слияния эпистолярного сюжета с жизненным сама форма писем становится избыточной и роман теоретически должен как бы потерять свою форму, что невозможно по определению. Таким образом, в диалогической разновидности эпистолярного романа внутренний мир произведения и его форма связаны максимально тесно. Эта форма использует могущество письма — его способность сделать отсутствующего человека присутствующим — и в то же время его бессилие преодолеть пространство и время.



### 3.1. Письма «маленьких людей» («Бедные люди» Ф. М. Достоевского и последующая традиция)

О первом романе Достоевского существует большая научная литература. Во многих работах анализируется и эпистолярная форма «Бедных людей»<sup>1</sup>. Можно с уверенностью утверждать, что на данный момент большая часть русскоязычной научной литературы о жанре эпистолярного романа посвящена именно этому роману Достоевского. Да и в работах зарубежных исследователей эпистолярного жанра среди русскоязычных текстов упоминаются, в первую очередь, именно «Бедные люди»<sup>2</sup>.

Можно выделить несколько подходов к рассмотрению романа Достоевского как романа эпистолярного:

1) констатация связи бытового и художественного эпистолярного жанра; личная переписка автора романа как плацдарм для формирования того эпистолярного стиля, который затем появится в первом романе Достоевского (Шкловский, Баршт);

2) анализ художественных возможностей эпистолярной формы — изолированно и безотносительно к традиции эпистолярного романа — как одной из разновидностей «Я-повествования», «Ich-Erzählung»<sup>3</sup> (Бахтин, Фридендер, Лихачев);

<sup>1</sup> *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. — Л., 1929. — С. 338–339; *Фридендер Г. М.* «Бедные люди» // История русского романа. В 2 т. — М.; Л., 1962. — Т. 1. — С. 409–411; *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 350–351; *Шкловский В.* За и против Достоевский // Шкловский В. Собрание сочинений. В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 150–186; *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. — Л., 1985. — С. 121; *Виноградова Е. М.* Художественная функция эпистолярной формы в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Деп. рукопись. — М.: МПГУ им. В. И. Ленина, 1991. *Баршт К. А.* Две переписки. Ранние письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. — М., 1994. — С. 77–93.

<sup>2</sup> См., например: *Versini L.* Le Roman epistolaire. — Paris, 1979. — P. 227–229; *Altman J.G.* Epistolarity: Approaches to a Form. — Columbus, 1982. — P. 149.

<sup>3</sup> «Обычно такую форму называют у нас «Я-повествованием», «Ich-Erzählung»; однако в интересах точности следует видеть в этом именно *ситуацию*, в которую поставлен рассказчик и в которой он ведет свое повествование. Ведь рассказом от первого лица, «Ich-Erzählung», может сопровождаться и та ситуация, которую мы называем аукториальной, — автор не участвует в действии, принципиально отделен от него, а между тем

3) констатация связи романа Достоевского с традицией европейского эпистолярного романа в его сентиментальной и романтической разновидностях и попытка описать характер следования этой традиции, а точнее, отталкивания от нее (Фридендер, Виноградов, Шкловский, Versini, Altman).

Подход, основанный на прослеживании соотношения бытовой переписки и переписки как художественной формы, связан со спецификой эпистолярного жанра, который является одновременно *первичным* и *вторичным* речевым жанром (см. об этом выше, в первой главе нашего исследования) и с выходом в контекст творческой истории создания произведения, ибо, по мнению современного исследователя, «решение вопроса о том, почему первый роман автора «Преступления и наказания» — роман в письмах, неотделимо от рассмотрения вопроса о долитературном пути Достоевского»<sup>4</sup>. Первыми, единственными и очень плодотворными письменными опытами молодого Достоевского были его письма. «Вполне закономерно поэтому, что литературный дебют Ф. М. Достоевского зафиксировал не только выработавшийся в этой переписке “слог”, но и сам эпистолярный жанр, в котором были сделаны первые литературные шаги писателя»<sup>5</sup>. По мнению исследователя, такой подход позволяет решить ранее «очевидно нерешенный»<sup>6</sup> вопрос о том, в силу каких причин роман «Бедные люди» не укладывается в рамки традиционного сентиментального романа в письмах. По мнению исследователя, «Бедные люди» являются прямым продолжением тех литературных опытов, которые Достоевский начал в личной переписке: «Начало этой “действительной”, “не сочиненной” литературе было положено в письмах Достоевского к брату, которые, являясь непосредственным и точным изложением действительных событий, происходивших в душевной жизни юного Достоевского, объективно все-таки

---

обозначен нередко с помощью личного местоимения «Я», как рассказывающий субъект, как лицо. Суть же той ситуации, о которой сейчас говорится (вслед за К. Штанцелем ее называют «Ich-Erzählsituation»), в том, что рассказчик сюжетно принадлежит к миру изображаемой им жизни, является персонажем, включенным вместе с другими персонажами в единую причинно-следственную, пространственную и временную связь. Это значит, что он ведет рассказ строго с точки зрения участника действия» (Манн Ю. В. Автор и повествование // Известия АН СССР. ОЛЯ. — 1991. — № 1. — С. 11.)

<sup>4</sup> Баршт К. А. Две переписки. С. 77.

<sup>5</sup> Там же. С. 78.

<sup>6</sup> Там же. С. 77.

были литературными произведениями, подчиняясь законам своего жанра. Эта переписка, продолжавшаяся в течение шести лет вплоть до 1844-го года, когда Достоевский писал “Бедные люди”, имеет по отношению к ним такое же подготовительное значение, какое имеет “Дневник писателя” 1876–1877 гг. по отношению к роману “Братья Карамазовы”<sup>7</sup>.

Любопытно, что к эпистолярной форме Достоевский (как и Пушкин и Тургенев) обращался на ранней стадии своего творческого пути<sup>8</sup>. В дальнейшем все они отказываются от использования ее в чистом виде. Этот литературный факт (который, повторим, дублируется у разных авторов) представляется нам закономерным. Вероятно, обращение к этой художественной форме (именно на поздних стадиях развития самого жанра эпистолярного романа, то есть тогда, когда жанр превращается в форму, а сам сюжет строится уже как реакция на «память жанра») возникает именно у молодых авторов, когда автобиографическое начало в их первых художественных опытах превалирует и, как правило, не дает возможности автору отстраниться от создаваемого им произведения, взглянуть на него с внешней позиции.

Виктор Шкловский рассматривает форму писем как переходную стадию между автобиографическими документальными жанрами и собственно художественной литературой. «В литературе человек откровенней и прямей, чем в дружеском письме; литература дает ему средство, сравнивая себя с ее героями, противопоставляя свое написанному, выразить в результате именно самого себя в своей сущности. Письма часто бывают традиционнее, связаннее литературного произведения: они ограничивают пишущего уже тем, что он точно представляет себе адресата и его восприятие»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

<sup>8</sup> Пушкин в 1829 году оставляет незавершенным начатый им «[Роман в письмах]». Повесть «Переписка», законченную в 1854 г., Тургенев начинает писать в 1844 г. (см. об этом подробнее в главе II настоящей работы). Первым и незаконченным романом Нины Берберовой был «Роман в письмах», о чем она сама пишет в своих мемуарах (См. об этом: *Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография. — М., 1996. — С. 224). Незаконченными оставляют свои эпистолярные опыты Джейн Остен, Ф. Шлегель, О. де Бальзак, А. де Мюссе (см. приложение № 1 к данной работе).

<sup>9</sup> *Шкловский В.* За и против Достоевский. С. 152.

Так, К. А. Баршт считает: «Пробуждение авторского самосознания юного Достоевского в процессе переписки с братом, получило свое отражение в пробуждении авторского самосознания Девушкина в процессе его переписки с Варенькой Доброселовой... Не случайно поэтому, что многие особенности словоупотребления и “слога” двух рассматриваемых эпистолярных образований сходны, и для выражения особых мыслей и чувств, свойственных “бедному человеку”, Макар Девушкин прямо использует слова и выражения в их особом, специфическом значении, какое они имели в переписке самого Ф. М. Достоевского»<sup>10</sup>.

Второй подход связан с актуализацией оппозиции подлинность/вымысленность, релевантной для художественных текстов, в которых преобладает перволичная повествовательная ситуация (Ich-erzählung). Д. С. Лихачев пишет: «Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не “сочиненных” событиях. Именно потому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведения сочли за писательское, литературное творчество»<sup>11</sup>.

Кроме того, именно в произведениях эпистолярного жанра, наряду с другими, в которых преобладает форма повествования от первого лица, внешне-событийный сюжет уступает место сюжету внутри-событийному, «объективное», отстраненное, авторское изображение событий сменяется субъективным, пропущенным через сознание героев. Сам Достоевский писал в письме к брату, что выбрать форму романа в письмах его побудило желание, нигде не выказывая «рожи сочинителя», передать слово самим героям, предоставив им полную свободу выявления своего отношения к окружающему миру и своего «слога»: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что

---

<sup>10</sup> Баршт К. А. Две переписки. С. 80.

<sup>11</sup> Лихачев Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. — Л., 1974. — Т. 1. — С. 10.

Девушкин иначе и говорить не может»<sup>12</sup>. Г. М. Фридендер говорит о том, что Достоевского побудило выбрать для своего первого романа форму писем «стремление наиболее полно и всесторонне раскрыть перед читателем душевный мир героев во всей его внутренней полноте»<sup>13</sup>. Собственно, здесь эпистолярная форма рассматривается как одна из разновидностей перволичного повествования (наряду с другими, в первую очередь, с дневником), противопоставленного повествованию третьеличному<sup>14</sup>, повествования от лица героев, противопоставленного повествованию от лица автора (или рассказчика). Именно в этом контексте и рассматривается эпистолярная форма романа Достоевского и ее художественные возможности. «В романе, написанном от лица автора (или рассказчика), рассказ о событиях обычно хронологически значительно отделен от самих событий, которые к тому времени, когда начат роман, мыслятся уже совершившимися в более или менее отдаленном прошлом, дошедшими до своей развязки. В романе же **в письмах (или в романе-дневнике)** (выделено мной — *О. Р.*) каждое событие, подвигающее действие вперед, сразу, непосредственно после того, как оно совершилось, пропускается через призму эмоциональных и интеллектуальных оценок персонажей — до того, как успело разыгаться следующее событие, изменяющее отношения персонажей между собой. Таким образом, форма романа в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющихся этапов жизни героев в их собственном эмоциональном освещении. Взаимоотношения персонажей дробятся здесь на ряд ступеней, каждую из которых автор имеет возможность изобразить в эмоциональном восприятии самих героев, все время сочетая в изложении эпическое начало с лирическим. Соединение обычных приемов эпического изложения с детальным психологическим анализом и лирическим тоном изложения привлекло внимание молодого Достоевского к форме романа в

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Письма. — М.:Л., 1928. — Т. 1. — С. 86.

<sup>13</sup> Фридендер Г. М. «Бедные люди» // История русского романа. В 2 т. — М.:Л., 1962. — Т. 2 — С. 407.

<sup>14</sup> Об этих двух типах повествования см., например: Атарова К. Н., Лесский Г. А. Перволичная повествовательная форма в художественной прозе // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5). — Тарту, 1974. — С. 216–222.

письмах, которая в литературе 30–40-х годов хотя иногда и встречалась, но применялась гораздо реже, чем в XVIII и в начале XIX века»<sup>15</sup>. Таким образом, здесь констатируется факт использования Достоевским именно эпистолярной формы, а не его реакция на определенную жанровую традицию.

Эта же точка зрения используется и М. М. Бахтиным при анализе эпистолярной формы «Бедных людей». «Достоевский начал с *преломляющего слова* — с эпистолярной формы. Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность *Icherzählung*. Слово здесь двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное»<sup>16</sup>. В своем первом произведении, как пишет исследователь, Достоевский «вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова»<sup>17</sup>. По мнению Бахтина, «письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер»<sup>18</sup>. Таким образом, письмо рассматривается Бахтиным как своего рода «реплика диалога», а обращение Достоевского к эпистолярной форме — как первый этап формирования речевого стиля писателя.

По мнению исследователя, «эпистолярная форма сама по себе еще не предreshает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности...»<sup>19</sup>. Это замечание исследователя кажется нам чрезвычайно важным, ибо им допускается, что посредством использования эпистолярной формы могут выражаться самые разнообразные авторские интенции. Так, например, исповедальные высказывания, столь характерные для героев Досто-

<sup>15</sup> Фридендер Г. М. «Бедные люди». С. 409–410.

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского — М., 1972. — С. 350

<sup>17</sup> Там же. С. 351.

<sup>18</sup> Там же. С. 351.

<sup>19</sup> Там же. С. 351.

евского, могут реализовываться и в эпистолярной форме. По мнению Бахтина, в «Бедных людях» начинает вырабатываться «приниженная» разновидность того, характерного для творчества Достоевского, стиля, который характеризуется «напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову...»<sup>20</sup>, а именно — «корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом»<sup>21</sup>. Акцент Бахтина на «диалогических» возможностях, заложенных в эпистолярной форме, хотя и не развернутый в анализ диалогической структуры письма и переписки, несомненно, примечателен, ибо большинство исследователей, обращавшихся к роману Достоевского «Бедные люди» и анализировавшие эпистолярную форму этого романа, рассматривают ее, наряду с формой дневника, просто как разновидность перволичного повествования, игнорируя их принципиальное отличие.

В связи с этим необходимо отметить тот факт, что в тексте представлена еще одна разновидность перволичного повествования: записки Варвары Доброселовой составляют важный пласт в композиционной структуре романа; и сопоставление двух жанровых структур, лежащих в его основе, кажется нам оправданным и необходимым.

По мнению В. Шкловского, механизм переписки «пригодился Достоевскому для перехода к роману-монологу, образцом которого являются “Белые ночи”. После этого Достоевский поставил рядом с длинными монологами диалоги-споры»<sup>22</sup>. И действительно, как мы уже отмечали выше, обратившись в своих ранних произведениях к эпистолярной форме, в дальнейшем Достоевский отказывается от нее. Она теряет свою продуктивность для Достоевского, и он обращается к жанрам записок, исповеди, использует в своих произведениях фигуру повествователя-хроникера. В центре романов Достоевского окажутся знаменитые диалоги-споры его героев<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Там же. С. 351–352.

<sup>21</sup> Там же. С. 352.

<sup>22</sup> Шкловский В. За и против. Достоевский. С. 179.

<sup>23</sup> О своеобразии повествовательной ситуации у Достоевского см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 309–460.

Роман «Бедные люди» с точки зрения формальной организации устроен очень просто. Он состоит из *взаимной переписки* двух персонажей, Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой, а в нее в качестве вставного текста включены *записки* героини. Они довольно велики по объему сравнительно с текстом романа в целом: весь роман занимает около 100 страниц, при этом записки Вареньки — 18 страниц (практически пятая часть всего текста).

Существование двух основных стилистических пластов в романе (эпистолярной формы и записок Вареньки) отмечалось исследователями. К. К. Истомина<sup>24</sup> даже высказал предположение, что первоначально роман был написан в форме дневника Вареньки и что эпистолярная форма его возникла только во второй редакции. Это предположение, возникшее как результат попытки механически отделить друг от друга различные стилистические пласты романа и отнести их к разным стадиям авторской работы, было подвергнуто критике<sup>25</sup>. Однако сейчас нам важно само принципиальное выделение двух стилистических пластов в этом романе Достоевского.

И жанр письма, и жанр записок являются формами повествования от первого лица; более того, в состав художественного произведения они входят как вторичные *речевые жанры* (в терминологии Бахтина<sup>26</sup>), имеющие свои жизненные аналоги в мире героев, во внутреннем мире произведения, — в качестве *жанров первичных*, жанров полулитературного (письменного) бытового повествования.

Такого рода «двойственная» природа рассматриваемых нами жанровых образований типологически сближает их друг с другом, и мы можем констатировать, что речевое целое романа Достоевского образуют близкие по своей природе жанры: письмо (переписка как собрание писем) и записки.

---

<sup>24</sup> Истомина К. К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. — Л., 1924. — С. 13–15.

<sup>25</sup> См: Комарович В. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л., 1925. — С. 24–29; Чулков Г. Как работал Достоевский. — М., 1939. — С. 22–23.

<sup>26</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М, 1997. — Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — С. 161.



Кроме того, оба этих жанра являются жанрами автобиографическими, в них преобладает «момент саморефлексии поступающей личности»,<sup>27</sup> что также представляется нам принципиально важным и оправдывает дальнейший ход наших рассуждений.

Итак, и записки, и письма являются не только определенными композиционно-речевыми целыми в составе художественного текста, но и входят во внутренний мир произведения, в мир героев, — как бытовые жанры, посредством которых герои идентифицируют себя в мире. Именно под этим углом зрения мы и рассмотрим соотношение записок и писем в романе.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что в роман на правах вставного включен текст, принадлежащий перу героини — участницы переписки. Таким образом, записки Вареньки не входят в произведение на правах текста *чужого*; присутствия *чужой, новой*, принадлежащей *другому* субъекту речи точки зрения мы здесь констатировать не можем. *Количество говорящих субъектов* в результате включения в текст романа особого жанрового образования *не меняется*: их было и остается двое. Что же тогда привносит в текст вставной жанр записок, какова его художественная функция?

Варенька является одновременно автором писем, которые она пишет Маркару Девушкину, и автором записок-воспоминаний о своей жизни. Героиня реализует себя в двух разных жанрах, которые являются разными формами ее присутствия в мире.

При этом необходимо отметить различные временные характеристики двух этих форм освоения героиней действительности. Записки Варенька писала и закончила в прошлом относительно основного времени действия, в процессе же переписки она находится в настоящем: сам сюжет переписки и является *первичным* сюжетом романа, а все остальные жизненные сюжеты, в которых участвуют герои, — как бы вложены в этот эпистолярный сюжет, являются уже сюжетами *второго порядка*.

---

<sup>27</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. — СПб., 2000. — С. 160.

В *письма* Вареньки подчас попадают ее же собственные воспоминания о каких-то жизненных событиях, к изображению которых она уже обращалась в своих *записках*. Однако **временная локализация события рассказывания** в том и другом случае — различна: в жанре *записок* время их написания Варенькой отнесено тоже к *прошлому* (относительно времени «первичного», эпистолярного сюжета)<sup>28</sup>, а в жанре *письма* — *в настоящем*, совпадая со временем основного повествования<sup>29</sup>. Такой тип соотношения записок и писем напрямую связан со статусом записок в романе, которые являются в нем вводным, вставным жанром. Даже чисто композиционно они находятся внутри переписки, так же как *прошлое* существует в реальности, обретает свою значимость, — лишь будучи включенным в *настоящее*, тем или иным образом «прорастая» в нем.

Следовало бы ожидать, в результате изменения временной локализации события рассказывания, то есть изменения «точки отсчета» (мы используем это обозначение как эквивалент «точки зрения», подчеркивая при этом именно ее временную характеристику), переноса ее из прошлого в настоящее, — должно было бы измениться отношение Вареньки к описываемым ею событиям. То есть — закономерно было бы ожидать перемены модальности, при том, что это наше исследовательское ожидание подкрепляется еще и фактом смены жанра: одни и те же события Варенька сначала осмысляет посредством жанра записок, а затем — в письмах.

Однако, по нашим наблюдениям, окончательное отношение Вареньки к событиям прошлого, описанным в записках, не меняется за тот период времени, который прошел с момента написания записок до ее вступления в переписку с Макаром Алексеевичем. В *записках* она говорит: «Детство мое было

---

<sup>28</sup> «Мне так хочется сделать вам что-нибудь угодное и приятное..., что я решилась наконец на скуку порыться в моем комодике и отыскать мою тетрадь, которую теперь и посылаю вам. Я начала ее еще в счастливое время жизни моей... Мне кажется, что я уже вдвое постарела с тех пор, как написала в этих записках последнюю строчку» (Здесь и далее текст романа Ф. М. Достоевского цитируется по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт.: Т. I. — Л., 1972. — С. 13-108).

<sup>29</sup> В романе Достоевского отсутствуют какие-либо обрамляющие структуры типа предисловия/послесловия издателя/редактора переписки героев и т.п., и в качестве формы основного повествования (максимально *внешней, включающей* в себя разного рода вставные тексты, но никуда не *включенной*) выступает эпистолярная форма.

**самым счастливым временем моей жизни...». В письме: «Я начала ее [тетрадь с записками – О. Р.] в **счастливое время жизни моей**». Или (в *записках*): «Три месяца спустя по приезде нашем в Петербург меня отдали в пансион. Вот грустно-то мне было сначала в **чужих** людях! Все так сухо, неприветливо было, — гувернантки такие крикуньи, девицы такие насмешницы, а я такая дикарка. **Строго**, взыскательно! Часы на все положенные, общий стол, скучные учителя — все это меня сначала истерзало, измучило. Я там и спать не могла. **Плачу**, бывало, целую ночь, длинную, скучную, **холодную** ночь...» Из *письма*: «...нужно в девять часов в пансион идти, а там все **чужое, холодное, строгое**, гувернантки по понедельникам такие сердитые, так и щемит, бывало, за душу, **плакать хочется...**». Отличить друг от друга сами воспоминания в записках и в письмах практически невозможно, смена жанра и временной точки зрения не влияют на то, как описаны сами события.**

Однако меняется отношение Вареньки к самому процессу воспоминания. Так, в *записках* она пишет: «Ох, это было и грустное и радостное время — все вместе; **и мне и грустно и радостно теперь вспоминать о нем**. Воспоминания, радостные ли, горькие ли, всегда мучительны; по крайней мере, так у меня; но и мучение это сладостно. И когда сердцу становится тяжело, больно, томительно, грустно, тогда воспоминания **свежат и живут** его, как капли росы в влажный вечер, после жаркого дня, свежат и живут бедный, чахлый цветок, сгоревший от зноя дневного». Собственно говоря, записки Вареньки и прерываются именно в тот момент, когда ощущение *одновременной сладости и горести процесса воспоминания, его спасительной, живительной функции* исчезает: «А теперь все пойдут грустные, тяжелые воспоминания; начнется повесть о моих черных днях. Вот отчего, может быть, **перо мое начинает двигаться медленнее и как будто отказывается писать далее**. Вот отчего, может быть, я с таким увлечением и с такою любовью переходила в памяти моей малейшие подробности моего маленького житья-бытья в счастливые дни мои. Эти дни были так недолги; их сменило горе, черное горе, которое бог один знает когда кончится». Через две страницы записки Вареньки закан-

чиваются. То есть фраза «перо мое начинает двигаться медленнее и как будто отказывается писать далее» реализовалась на самом деле. В дальнейшем в одном из писем героиня пишет: «Просите вы меня, Макар Алексеевич, прислать продолжение записок моих; желаете, чтоб я их докончила. Я не знаю, как написалось у меня и то, что у меня написано! **Но у меня сил неостанет говорить теперь о моем прошедшем; я и думать об нем не желаю; мне страшно становится от этих воспоминаний.** Говорить же о бедной моей матушке, оставившей свое бедное дитя в добычу этим чудовищам, мне тяжелее всего. **У меня сердце кровью обливается при одном воспоминании.** Все это еще так свежо; я не успела одуматься, не только успокоиться, хотя всему этому уже с лишком год».

Таким образом, процесс воспоминания теряет свой *сладостный* характер, из спасительного становится разрушающим. Вероятно, с этим же связано и предчувствие скорой смерти, которое не покидает героиню на протяжении всей переписки<sup>30</sup>. Одновременно невозможность продолжать записки связана для Вареньки с недостаточной временной дистанцией, отделяющей *события*, о которых *рассказывается*, от *события рассказывания* («Все это еще так свежо; я не успела одуматься, не только успокоиться, **хотя всему этому уже с лишком год**»). Возможно, точнее даже было бы говорить не о временной дистанции, а о моменте законченности, завершения для героини определенного этапа ее жизни. Только в таком своем качестве, **в статусе завершенности** они могут стать предметом изображения в *записках* («Все это еще так свежо; я не успела одуматься, не только успокоиться»). Вероятно, события, о которых рассказывается в *записках* героини, тем самым приобретают окончательный характер событий **из прошлого**, и лишь в качестве **воспоминаний**

---

<sup>30</sup> «Я так давно не видала зелени; когда я была больна, мне все казалось, что я умереть должна и что умру непременно...»; «Я чувствую, что здоровье мое расстроено; я так слаба; вот и сегодня, когда вставала утром с постели, мне дурно сделалось; сверх того, у меня такой дурной кашель! Я чувствую, я знаю, что скоро умру. Кто-то меня похоронит? Кто-то за гробом моим пойдет? Кто-то обо мне пожалеет?... И вот придется, может быть, умереть в чужом месте, в чужом доме, в чужом угле!...»; «Я как-то слабею, моя мечтательность изнуряет меня, а здоровье мое и без того все хуже и хуже становится»; «Знаете ли, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что я умру нынче осенью. Я очень, очень больна. Я часто думаю о том, что умру, но все бы мне не хотелось так умереть, — в здешней земле лежать...».

могут быть частью теперешней ее жизни. События, которым Варенька должна была бы посвятить продолжение своих записок, прорастают в ее жизни в виде возвращения в нее людей из прошлого (Анна Федоровна, господин Быков). Это прошлое, имеющее **продолжение в настоящем**, еще не превратившееся в **воспоминание**, не потерявшие своей актуальности. А в таком своем статусе предметом изображения в жанре записок оно стать не может.

Однако именно в этом своем качестве (незавершенное прошлое, прошлое как часть настоящего, актуальное прошлое)<sup>31</sup> описание некогда бывших событий входит в текст письма. При этом — уже не на правах *текста вставного*, но — *особой речевой структуры* внутри единого *целого текста письма*.

Механизм включения воспоминания в письмо можно обозначить как ассоциативный. Какое-либо ощущение, впечатление из настоящего по ассоциации вызывает воспоминание о каком-то событии или ощущении из прошлого. Вот несколько примеров введения такого рода воспоминаний в письмо: «Нет, друг мой, нет, мне не житье между вами. Я раздумала и нашла, что очень дурно делаю, отказываясь от такого выгодного места. Там будет у меня по крайней мере хоть верный кусок хлеба; я буду стараться, я заслужу ласку чужих людей, даже постараюсь переменить свой характер, если будет надобно. Оно, конечно, больно и тяжело искать жить между чужими, искать чужой милости, скрываться и принуждать себя, да бог мне поможет. Не оставаться же век нелюдимкой. **Со мною уже бывали такие же случаи. Я помню, когда я, бывало, еще маленькая, в пансион хаживала...**» Или: «Но сегодня свежее, яркое, блестящее утро, каких мало здесь осенью, оживило меня, и я радостно его встретила. **Итак, у нас уже осень! Как я любила осень в деревне! Я еще ребенком была, но и тогда уже много чувствовала. Осенний вечер я любила больше, чем утро. Я помню, в двух шагах от нашего дома, под горой, было озеро...**».

---

<sup>31</sup> Если подбирать аналог этому в языковых глагольных формах, то, безусловно, предметом изображения в жанре записок будут события, описываемые через англ. Past Simple, а в письмах — события, описываемые через англ. Present Perfect.

Значимым является и тот факт, что прошлое в процессе такого рода воспоминаний в результате заполняет и практически замещает собою настоящее: «Вот я и расплакалась теперь, как дитя, увлекаясь моими воспоминаниями. Я так живо, так живо все припомнила, **так ярко стало передо мною все прошедшее, а настоящее так тускло, так темно!..»**

Записки, будучи вставным текстом на уровне композиционно-речевой организации произведения, являются устойчивой жанровой структурой. **Это жанр воспоминаний частного характера, представляющих собою законченное сюжетное целое.** Соединение фрагментов внутри жанра записок сходно с **дневниковым принципом** (разные формально и сюжетно завершённые фрагменты текста написаны в разное время). Однако, в отличие от дневника, временная дистанция между событиями рассказывания и событиями, о которых рассказывается, как правило, достаточно велика. Это, как уже было сказано, связано и с тем, что эти события принципиально отделены от настоящего момента, завершены и оформлены в сознании героя. Одновременно, в отличие от дневниковой структуры, события прошлого в записках выстраиваются в определённый сюжет, в то время как дневниковые записки характеризуются отрывочностью и бессюжетной связью друг с другом. Вероятно, записки в дневнике по типу текстов близки к жанру отрывка, стихотворения в прозе; они вполне могут обладать сюжетностью, но их объединение в составе целого такой сюжетностью (в отличие от записок) не обладает.

Несмотря на то, что разные фрагменты записок написаны в разное время, читатель (мы имеем в виду читателя внутри мира произведения; так, например, читателем записок Вареньки является Макар Девушкин) знакомится с ними только в составе целого. Как и в случае дневника, записки отрываются от автора, обретая свое *физическое тело*, становясь *вещью* (обычно они существуют в предметном мире произведения как тетрадь с записями), и внутри этой материальной оболочки обретают некое единство и целостность. В случае с перепиской — ситуация иная. Там отделяется от автора и обретает свое тело каждое письмо (**целостность первого порядка**), а переписка в матери-

альном мире представлена уже как связка писем, обретая тем самым **целостность второго порядка**. Безусловно, это целостность уже структурно совсем иного рода. Переписка как полижанровое, полисубъектное, вторичное образование относительно первичного жанра письма обладает и целостностью, и сюжетностью, выходящими за пределы поля зрения каждого из субъектов-участников переписки и доступна только отстраненному, «внешнему» читателю.

Принципиальное отличие жанра записок от жанра письма, то, как представлены события из прошлого в том и другом жанре, — ответ на эти вопросы кажется нам ключевым. И связан он, в первую очередь, с вопросом о содержательности этих жанровых структур.

Письмо — это жанр, в котором концентрируются смыслы принципиально открытые, незавершенные; это те смыслы, которые локализуются в настоящем времени; обращение героя к этому жанру связано с процессом самоидентификации, обретения собственного «Я». Макар Девушкин постоянно пишет о том, что у него «слог формируется». Безусловно, речь идет не только и не столько об обретении слога/стиля в буквальном смысле. Формирование, обретение слога связано с поиском языка самоописания, самоопределения. Незнание героем своего места и роли в мире не дает ему возможности воспринимать и свое прошлое как нечто законченное и завершенное. Оно присутствует в настоящем и неотделимо от него. Поэтому значимым становится тот факт, что в романе нет и не может быть записок Макара Алексеевича. Да и в письма Макара Алексеевича описание событий из прошлого включено лишь дважды. Герой, ищущий себя и свое «я» посредством освоения письменного слога, одновременно обретает способность вспоминать и складывать свое прошлое в определенный сюжет. Макар Алексеевич формирует слог, формирует свое «я» — и тем самым обретает свое прошлое. Более того, даже переписку герой принципиально не желает признать законченной, вопреки объективно складывающемуся жизненному сюжету. В этом смысле символично последнее письмо Макара Алексеевича, которое является последним и в романе в целом.

Это письмо — единственное из всего корпуса писем не имеет даты, подписи, обращения. Оно принципиально не закончено, не оформлено, не завершено и, вероятно, не отправлено. При этом первые и последние его строки почти текстуально совпадают: «Маточка, Варенька, голубчик мой, бесценная моя!... Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!». Такое кольцевое построение создает эффект цикличности, движения по кругу, потенциальной бесконечности смыслов, заложенных в письме, перетекания смыслов из начала в конец и из конца в начало, значимой бессюжетности. Это письмо, тем самым, существует как бы в вечности. «Так вы это непременно в степь с господином Быковым уезжаете, безвозвратно уезжаете! Ах, маточка!.. Нет, вы мне еще напишите, еще мне письмецо напишите обо всем, и когда уедете, так и оттуда письмо напишите. А то ведь, ангел небесный мой, это будет последнее письмо; а ведь никак не может так быть, чтобы письмо это было последнее. Ведь вот как так вдруг, именно, непременно последнее! Да нет же, я буду писать, да и вы пишете... А то у меня слог теперь формируется...».

Интересно и чрезвычайно важно, что, в противоположность Макару Девушкину, носителю **вариативного и проспективного типа самоопределения**, для героини романа характерен **тип самоопределения сюжетный и ретроспективный**. Помимо ее обращения к жанру *записок*, необходимо отметить и тот факт, что уже в последнем своем *письме* она описывает свою переписку с Макаром Алексеевичем как факт прошлого и оформляет свое письмо как воспоминание. Мотивы памяти и воспоминания в этом ее письме доминируют. «**Все совершилось! Выпал мой жребий**; не знаю какой, но я воле господя покорна. Завтра мы едем. Прощаюсь с вами **в последний раз**, бесценный мой, друг мой, родной мой! Не горюйте обо мне, живите счастливо, помните обо мне, и да снизойдет на вас благословение божие! Я буду **вспоминать** вас часто в мыслях моих, в молитвах моих. **Вот и кончилось это время! Я мало отрадного унесу в новую жизнь из воспоминаний прошедшего**; тем драгоценнее **будет воспоминание об вас**, тем драгоценнее будете вы моему сердцу...» *Еще* находясь внутри переписки, являясь *еще* ее



участницей, героиня *уже* отстраняется от нее, воспринимая ее как завершенное целое, как целостный законченный текст-воспоминание об одном из этапов ее жизни, как один из своих жизненных сюжетов, который уже закончился. Для героини со *сформировавшимся* слогом, с уже определенными, четко очерченными границами своего «я» самореализация именно в жанре записок оказывается наиболее адекватной. В то же время обращение к жанру письма, к переписке является закономерным для типа героя со слогом еще **не** сформировавшимся. Можно выдвинуть гипотезу, что один из основных типов героев, реализующих себя в эпистолярном жанре, — это герой, находящийся в процессе обретения слога, поиска языка самоописания, поиска своего места в мире.

Чрезвычайно важно, что роман «Бедные люди» обладает открытой структурой: в нем нет однозначно первого и однозначно последнего письма. Джанет Альтман выделяет два типа эпистолярного романа с точки зрения принципов художественного завершения: **закрытый** и **открытый**<sup>32</sup>.

В первом, **закрытом** типе конец сюжета и конец переписки героев совпадают, у героев нет больше необходимости писать друг другу письма, а началом сюжета является начало переписки. Завершение переписки Альтман обозначает как *motivated silence* (мотивированное молчание): оно может быть связано, например, со смертью одного из героев («Страдания юного Вертера» И.-В. Гете), с их объединением в жизненном пространстве («Приключения Хамфри Клинкера» Т. Смоллетта). Исследовательница следующим образом фиксирует эту мотивацию: «nothing more to say, no one left to say it, no one to whom to say it, no longer any motivation for writing»<sup>33</sup> («ничего больше сказать, никого не осталось, кто мог бы это произнести, не для кого это говорить, нет больше повода для того, чтобы вообще переписываться»).

Обычно в этой разновидности эпистолярного романа рассказывается история публикации частной переписки и превращения ее в роман в письмах, а

<sup>32</sup> Altman J.G. Epistolarity: Approaches to a Form.— Columbus, 1982. — P. 150.

<sup>33</sup> Там же. P. 151.

решающим фактором художественного завершения на уровне сюжета является сам факт публикации романа, который становится одним из неперменных сюжетных мотивов.

Во втором, **открытом** (open-ended) типе имеет место открытый финал. Это эпистолярный роман, который состоит из переписки, где нет ни очевидно *первого*, начинающего переписку, ни очевидно последнего, завершающего ее, письма. Часто читателю даже не известны мотивировки героев, вступивших в переписку. Именно это и происходит в романе Достоевского. Соответственно, как уже отмечалось выше, последнее в тексте романа письмо — совсем не обязательно последнее в жизненном сюжете его героев, что во многом и формирует интригу в таком типе эпистолярного романа, создавая эффект открытого финала.

Естественно, история обнаружения и издания переписки здесь отсутствует, как и те обрамляющие структуры, которые вводят в текст романа историю публикации переписки (о месте и значении обрамляющих структур в эпистолярном романе мы подробно говорим в разделе 3.2, посвященном повести И. С. Тургенева «Переписка»).

Одна из важных особенностей сюжета романа Достоевского именно как сюжета переписки заключается в отсутствии экспозиции, легко выделяемой сюжетной ситуации и, в то же время, — в открытости финала. Первое письмо в романе отнюдь не является первым письмом в переписке героев; неизвестно и то, является ли последнее в тексте романа письмо последним в истории их отношений.

Читатель как будто бы случайно вдруг становится свидетелем переписки двух действующих лиц романа, и так же «произвольно», по воле автора, из этой переписки в определенный момент выключается. Акцент на потенциальной возможности возобновления переписки не случаен в ценностной структуре художественного мира Достоевского, и связано это с идеей принципиальной неисчерпаемости диалога, общения.

Необходимо, однако, отметить, что роман Достоевского обладает развернутым заголовочным комплексом, который состоит из собственно *заглавия* («Бедные люди»), *жанрового авторского обозначения* («Роман») и *эпиграфа* из повести В. Ф. Одоевского «Живой мертвец» (1844). Все компоненты заголовочного комплекса формируют поле литературности особой напряженности, которым характеризуется первый роман Достоевского.

Вообще, проблема эпистолярной формы, по мнению В. Шкловского, связана с более общей проблемой так называемой *литературности* Достоевского. «Молодой писатель очень часто оказывается книжнее старого. Он идет к новому основанию, к новой распахке быта, к обновлению ощущения через старое. Чем дальше, тем больше книжность преодолевается. Образы становятся первоначальнее»<sup>34</sup>. Не случайно первый период литературной деятельности Достоевского был связан с переводами европейской прозы, в частности, «Евгении Гранде» О. де Бальзака, романа Э. Сю «Матильда» и романа Ж. Санд «Последняя Альдини»<sup>35</sup>

В связи с этим необходимо обратить внимание и на то жанровое обозначение, которое автор дает «Бедным людям». В первый период своего творчества Достоевский работает преимущественно в жанре повести, а романы начинает создавать с начала 1860-х гг. Единственный роман, созданный им в первый период своего творчества — это «Бедные люди» (1846). Причем сам автор предпосылает ему именно это жанровое обозначение: «роман». Последний факт можно прокомментировать как несомненную отсылку к жанру сентиментального, по преимуществу эпистолярного, романа 18 века<sup>36</sup>.

В романе Достоевского есть несколько прямых отсылок к жанру эпистолярного романа.

Главного героя романа, Макара Девушкина, его соседи по меблированным комнатам, называют Ловеласом<sup>37</sup>: «А вечером у Ратазьева кто-то из них стал

<sup>34</sup> Шкловский В. За и против. Достоевский. С. 170–171.

<sup>35</sup> См. об этом: Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. Л., 1979. — С. 95–129.

<sup>36</sup> Еще одно свое раннее произведение, созданное в эпистолярной форме, — «Роман в девяти письмах» (1847) — Достоевский определяет как «роман»<sup>36</sup>, и там пародия на жанр эпистолярного романа очевидна.

<sup>37</sup> Главный герой романа С. Ричардсона «Кларисса».

вслух читать одно письмо черновое, которое я вам написал, да выронил невзначай из кармана. Матушка моя, какую они насмешку подняли! Величали, величали нас, хохотали, хохотали, предатели! Я вошел к ним и уличил Ратазяева в вероломстве; сказал ему, что он предатель! А Ратазяев отвечал мне, что я сам предатель, что я конкетами разными занимаюсь; говорит — вы скрывались от нас, вы, дескать, Ловелас; и теперь все меня Ловеласом зовут, и имени другого нет у меня!».

Давно отмечено, что слуг в меблированных комнатах, в которых живет Макар Девушкин, зовут Тереза и Фальдони. Это герои известного эпистолярного романа французского писателя Н. Ж. Леонара «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живущих в Лионе» (1783; русский перевод М. Т. Каченовского — 1804, II изд. — 1816). Имена этих героев упоминал Карамзин, вспоминая о них на их родине в Лионе во время своего путешествия по Европе. Таким образом, этот роман был освящен для русского читателя именем Карамзина, не случайно переводчик романа Леонара на русский язык в предисловии к роману дважды апеллирует к имени автора «Писем русского путешественника»<sup>38</sup>. Незадолго до появления «Бедных людей» в «Литературной газете» (1843, №№ 7–8) появился рассказ М. Воскресенского «Замоскворецкие Тереза и Фальдони», добродетельные герои которого уподоблялись героям Леонара.

Роман Леонара представляет собою беллетристический вариант сюжета «Новой Элоизы» Ж. Ж. Руссо<sup>39</sup>: Тереза и Фальдони любят друг друга, но Фальдони приехал из чужих краев, а отец Терезы намерен выдать дочь замуж за другого. Тереза разрывается между чувством и долгом. Родители отказывают Фальдони в руке своей дочери. Тогда любовники приходят в каштановую рощу к сельскому храму, падают перед алтарем на колени и застреливаются из пистолетов, украшенных лентами: они предпочитают смерть разлуке.

---

<sup>38</sup> См. об этом в разделе 2.1 нашей работы.

<sup>39</sup> Помимо сюжетного сходства, в романе есть прямые отсылки к роману Руссо. Сама героиня сравнивает себя с Юлией (письмо XXV), а ее сестра советует ей читать письма Юлии в качестве утешения.

Знаменательно, что в романе Достоевского Тереза и Фальдони — это имена слуг. «Старые сентиментальные темы и герои должны, как Тереза и Фальдони, пойти в услужение героям и общим тенденциям поэтики натуральной школы»<sup>40</sup>, — пишет В. В. Виноградов. И действительно «старые темы» отходят на второй план, становятся маргинальны, реализуются (на уровне композиции) не в основном повествовании, а через вводные жанры, в «Бедных людях» — через записки героини, которые вставлены в основное эпистолярное повествование. В своих записках Варенька рассказывает историю своей жизни, и именно там возникают традиционные для эпистолярного романа 18 века сюжет сентиментальной «идеальной» любви (история со студентом Покровским) и сюжет соблазнения (история с Анной Федоровной и господином Быковым).

Первый сюжет развивается по всем правилам сентиментального повествования: юная девушка влюбляется в своего учителя, он поначалу не принимает ее всерьез, но вскоре становится ее другом и наставником, постепенно герои влюбляются друг в друга, однако болезнь и смерть главного героя помешали их счастью.

Вторая часть записок Вареньки должна была быть посвящена сюжету соблазнения героини (сюжет, традиционный для другой ветви эпистолярного романа: Ричардсон, Шодерло де Лакло), однако этот сюжет только подразумевается, но не описан, вместо него в записках Вареньки оставлен ряд многоточий. Этот факт неслучаен: участники этого сюжета не остались только в прошлом героини, они присутствуют и в ее настоящем, — поэтому героями записок стать не могут по законам этого жанра (см. об этом ниже).

В первую очередь, заглавие романа ориентирует читателя на традицию изображения «маленьких», бедных, слабых людей, характерную для сентименталистской парадигмы художественности<sup>41</sup>. Заглавие «Бедные люди» не

---

<sup>40</sup> Виноградов В. В. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // Творческий путь Достоевского / Под ред. Н. Л. Бродского. — М., 1924 — С. 75.

<sup>41</sup> Термином «парадигма художественности» мы пользуемся вслед за В. И. Тюпой. См.: Тюпа В. И. Парадигмы художественности // Дискурс. — Новосибирск. 1997. — № 3–4. — С. 175–180.

может не навести внимание читателя на повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», произведение, являющееся ключевым для истории русского сентиментализма.

В связи с этим чрезвычайно важно, что «Бедные люди» возникают в рамках особой парадигмы, сформировавшейся в русской литературе, — текста о «маленьком человеке»<sup>42</sup>. Этот роман продолжает тему «маленького человека», как она была заявлена в творчестве, в первую очередь, Пушкина и Гоголя; герой «Бедных людей» читает «Станционного смотрителя» и «Шинель» и является автором своего рода рецензий на эти ключевые тексты русской литературы, посвященные проблеме «маленького человека».

«Аналитический», психологический характер построения «Бедных людей» (в отличие от «синтетического» метода Гоголя) был замечен уже Белинским. Достоевский писал в письме к брату от 1 февраля 1846 г.: «Во мне находят новую, оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину, и, разбирая по атомам, отыскиваю целое. Гоголь же берет прямо целое...»<sup>43</sup>. Исследователями творчества Достоевского давно замечено и убедительно показано, что в «Бедных людях» «маленький человек», «бедный чиновник» впервые в русской литературе обретает голос, становится из *объекта изображения*, завершенного и сформулированного, — *говорящим субъектом*, вместе со своим голосом обретающим и свое «я». Так, М. М. Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» пишет: «...Достоевский изображает не “бедного чиновника”, но *самосознание* бедного чиновника... То, что было дано в круго-

<sup>42</sup> См.: Виноградов В. В. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди». С. 49-103; Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский. — Прага, 1936. — 214 с.; Альтман М. С. Гоголевские традиции в творчестве Достоевского // “Slavia”, 1961, т. XXX, вып. 3. — С. 443-461; Фридендер Г. М. «Бедные люди». С. 403-415; Кирпотин В. Я. Избр. работы в 3 тт.: Т. 2. — М., 1978. — С. 7-41; Манн Ю. В. Путь к открытию характера // Достоевский — художник и мыслитель. — М., 1972. — С. 284-311; Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. — М., 1974; Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 198-227. Обращение Достоевского к разработке в романе образа бедного чиновника было подготовлено и развитием массовой литературы 1830-40-х гг. В дальнейшем сам Достоевский оказал заметное влияние на развитие этой темы у писателей «натуральной школы» второй половины 1840-х гг. См. об этом: Цейтлин А. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета). — М., 1923; Белецкий А. И. Достоевский и натуральная школа в 1846 году // Белецкий О. Збрания праць, т. 4. — Київ, 1966. — С. 327-342.

<sup>43</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. — Л., 1985. — Т. 28, кн. 1. — С. 118.

зоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания<sup>44</sup>. У Макара Девушкина «слог формируется». *Формирование слога* для него — это своего рода *процесс обретения языка самоописания*. При этом интересно проследить сам *механизм предпринятой героем попытки самоидентификации*.

Герой романа Достоевского *сам себя не знает*. Он себя *ищет* и, в этом смысле, находится в пространстве незавершенного и открытого настоящего. Собственное Я отсчитывается героем от Других и Чужих. Попытаемся проследить то, как он выстраивает свое личное пространство, какие его границы маркирует, через какие категории структурирует окружающий его мир.

Макар Девушкин постоянно упоминает о своей *репутации, амбиции*, говорит о *стыде, гордости, уважении*. «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают... Одного боюсь: сплетен боюсь ... Но сплетни, сплетни меня беспокоят более всего... Конечно, я себя уронил и **амбиция** моя пострадала, но ведь этого никто не знает из посторонних-то, никто, кроме вас, не знает... Уж не проведали ли чего они! О боже сохрани, ну, как об чем-нибудь проведали!.. Все этим злодеям нипочем! Выдадут! **Всю частную жизнь** твою ни за грош выдадут; святого ничего не имеется». «Амбиция», «репутация», «уважение», «сплетни», «гордость», «стыд», «честь» — все это понятия, семантическая структура которых строится на подчеркивании, принципиальном учитывании границы, разделяющей Я-пространство говорящего и пространство Других и Чужих.

Эта же оглядка на Других и Чужих явственно присутствует и в языке главного героя, является главной характеристикой его формирующегося *слога* (стиля). В своей работе «Проблемы творчества Достоевского» М. М. Бахтин

---

<sup>44</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 84.

пишет, что для всего творчества Достоевского характерен «речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова»<sup>45</sup>. Он утверждает принципиальную диалогичность и полемичность сознания героев Достоевского. В «Бедных людях» начинает вырабатываться «“приниженная” разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом»<sup>46</sup>.

«Слово с оглядкой» на мнение чужого человека — такова характеристика стиля Макара Девушкина. «В самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывает специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными перебоями, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны»<sup>47</sup>.

Первое и главное, что ищет Макар Девушкин в процессе поисков своего Я, — это возможность обрести замкнутое, частное, личное пространство, в которое нет доступа Другим. «Я себе ото всех **особняком**, помаленьку живу, **втихомолочку** живу... Вы не смотрите, что я такой тихонький, что, кажется, муха меня крылом перешибет. Нет, маточка, я про себя не промах, и характера совершенно такого, как прилично твердой и безмятежной души человеку». В этом контексте особенно значимы постоянные размышления героя о *приличиях*, боязнь сплетен.

Мотив сплетен возникает в романе именно в контексте попыток героя обрести свое замкнутое личное пространство, свой внутренний мир, куда не вхожи Чужие. Любопытно, как в связи с этим возникает в романе мотив белых ночей: «Ах, душенька моя, что это вы опять в самом деле стали писать?.. О чем вы блажите-то! да как же мне ходить к вам так часто, маточка, как? Я вас спрашиваю. Разве темнотой ночью пользуюсь; да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое. Я и то, маточка моя, ангельчик, вас почти со-

---

<sup>45</sup> Там же. С. 351.

<sup>46</sup> Там же. С. 352.

<sup>47</sup> Там же. С. 358.



всем не покидал во все время болезни вашей, во время беспамятства-то вашего; но и тут я и сам уж не знаю, как я все эти дела обделывал; да и то потом перестал ходить; ибо любопытствовать и расспрашивать начали. Здесь уж и без того сплетня заплелась какая-то». Таким образом, даже ночи, времени, которое позволяет человеку скрыться, отгородиться от окружающего мира, времени, как бы специально созданного для ситуации личной встречи, — в мире героев «Бедных людей» не существует.

Парадоксальным образом, обрести свое замкнутое личное пространство можно, только вписавшись (внешне) в мир Других, став его частью, обретя свою социальную роль, свой социальный статус. Одновременно отгораживаясь от мира Других, главный герой романа стремится стать как все, ибо так *нужно*, так *положено*, так *прилично*. «А моя квартира стоит мне семь рублей ассигнациями, да стол пять целковых: вот 24 с полтиною, а прежде ровно тридцать платил, зато во многом себе отказывал; чай пивал не всегда, а теперь вот и на чай и на сахар выгадал. Оно, знаете ли, родная моя, **чаю не пить как-то стыдно; здесь все народ достаточный, так и стыдно. Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона, а по мне все равно, я не прихотлив**». Не пить чаю, не носить сапогов «как надо» или шинели «как надо», — все это есть выход за правила приличия, и следовательно, оно не дает в полной мере ощутить себя человеком. «А главное, родная моя, что я не для себя и тужу, не для себя и страдаю; по мне все равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить, я перетерплю и все вынесу, мне ничего; человек-то я простой, маленький, — но что люди скажут? Враги-то мои, злые-то языки эти все что заговорят, когда без шинели пойдешь? **Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь. Сапоги в таком случае, маточка, душечка вы моя, нужны мне для поддержки чести и доброго имени; в дырявых же сапогах и то и другое пропало**».

Кульминацией этого сюжета становится один из наиболее часто комментируемых исследователями эпизод романа — эпизод, когда Макар Алексеевич на приеме у его превосходительства видит себя в зеркале: «Я, кажется, не

поклонился; позабыл. Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся. Впервые, совестно: я взглянул направо в зеркало, так просто было от чего с ума сойти от того, что я там увидел. Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале... Тут уж я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно! **Вся репутация потеряна, весь человек пропал!**». Чтобы репутация не была потеряна, чтобы человек не пропал, — необходимо быть внешне — как все. Любопытно отметить, что герои романа обмениваются не только, да и не столько письмами (переписка как способ обретения замкнутого личного мира), но и вещами и деньгами (то, что обеспечивает право героев на эту самую личную жизнь). В контексте вышесказанного можно объяснить тот факт, что герои предпочитают переписку личной встрече, эпистолярное, опосредованное общение — общению прямому, непосредственному. Именно такой тип общения устанавливает четкие границы между участниками переписки и всем остальным миром и создает иллюзию общения в закрытом частном пространстве.

Более того, сам процесс обмена письмами попадает в любопытный ряд: помимо писем, герои обмениваются еще подарками, вещами и даже деньгами... В этом ряду и сами письма приобретают особую весомость, и не случайно актуализируется в романе момент «овеществления» письма, когда само письмо тоже становится вещью, начинает принимать прямое и непосредственное участие в самом развитии действия. Причем именно эти моменты являются ключевыми в сюжетном развитии романа.

Таким образом, актуальная для героя романа Достоевского доминантная оппозиция Я/Другой реализуется в виде двух связанных друг с другом субдоминантных оппозиций: Я/Чужие (отталкивание от Других в целях обретения и сохранения своего личного замкнутого пространства) и Я/Другие (стремление стать "как все", жить "как люди живут").

В романе Достоевского переписываются немолодой бедный чиновник Макар Алексеевич Девушкин и его дальняя родственница Варенька Добросе-

лова, бедная девушка и сирота, которая снимает квартиру вместе со своей служанкой Федорой. Уже сам выбор главных персонажей не дает возможности развернуться традиционному любовному сюжету: герои, с одной стороны, очень похожи (их невысокий социальный статус, положение «маленьких людей», социальная маргинальность) и в то же время слишком *не подходят* друг другу — просто *внешне*<sup>48</sup>: рядом они выглядят как комическая и нелепая пара. Героев сближает друг с другом просто человеческая, родственная привязанность. Традиционный любовный сюжет в этом романе Достоевского не реализуется и не может реализоваться, его заменяет сюжет другой, внутренний.

Герои находят друг друга в переписке — но в другом контексте: посредством переписки они обретают свое закрытое частное пространство, «свой собственный угол» в окружающем их и, по преимуществу, чужом, враждебном к ним мире; это то пространство, в котором они имеют возможность осознать свое собственное Я, его значение и значимость. Происходит **взаимное самоопределение героев в эпистолярном диалоге**.

В эпистолярном романе (повести, рассказе, новелле), представляющем собою взаимную переписку двух персонажей, параллельно развиваются два сюжета: сюжет внутренний (сюжет собственно общения героев посредством переписки) и сюжет внешний (актуализация тех человеческих связей, которые существуют в жизни каждого из участников переписки в их внешней — по отношению к переписке — жизни). Оба эти сюжета сложным образом взаимно влияют друг на друга и лишь недолгое время могут существовать параллельно и независимо друг друга. В дальнейшем они стремятся либо к слиянию в единый сюжет (стремление к сюжетному happy end'у, объединение встреч эпистолярной и реальной), либо к поглощению внешнего сюжета внутренним («Опасные связи», например) или внутреннего — внешним (большая часть эпистолярных романов, «Новая Элоиза», к примеру).

---

<sup>48</sup> В традиционном романе участники любовного сюжета составляют непременно красивую, гармоничную пару. Единственное, что может служить препятствием для их соединения — это воля родителей либо социальное неравенство. Любого рода несоответствие, фиксируемое в паре, претендующей на ведущую роль в любовном сюжете, сразу же перекодирует этот сюжет в план комедийно-пародийный.

В «Бедных людях» внешний сюжет тоже побеждает внутренний: герои расстаются, Варенька выходит замуж за господина Быкова и уезжает в деревню, Макар Алексеевич остается один. Однако именно внутренний сюжет, сюжет переписки героев дал героям возможность обрести свое внутреннее Я, определить координаты окружающего их мира и занять в нем свою позицию, сделать свой выбор.

Переписка — всегда знак интенсивной внутренней жизни ее участников. Эпистолярное общение становится возможным при сохранении своего «я», своей непохожести, своей собственной жизненной позиции. Именно эту личную позицию и вырабатывают оба персонажа в процессе развернувшейся переписки.

В отличие от таких автобиографических жанров, как дневник и записки, — в письме важна фигура адресата, слушателя, собеседника. Именно его позиция корректирует позицию пишущего.

Принято утверждать, что переписка для Макара Девушкина значит гораздо больше, чем для Вареньки, что героиня реализует себя в первую очередь в жанре записок, а не писем. Однако необходимо заметить, что Варенька присылает свои записки Макару Девушкину в качестве письма, то есть предназначает их взору Другого. Безусловно, создание любого текста связано с моделированием фигуры адресата, которому этот текст предназначается, текст коммуникативен по своей природе. Однако здесь любопытен факт сознательной смены адресата. Изначально записки не предназначались Макару Девушкину, Варенька писала их для себя. Пересылая записки Макару Алексеевичу, Варенька тем самым фиксирует факт смены адресата. Причем конкретность адресата является характеристикой именно эпистолярного дискурса. Макар Алексеевич прочитывает записки Вареньки как письмо, адресованное ему. Это чрезвычайно важно.

Тем самым героиня избавляется от своей личной тайны, отказывается от того, за что усиленно и самоотверженно борется Макар Девушкин. Она дает читать свои записки, которые писала для себя. Затем, в финале, она делает не-

который внутренний личный выбор и уезжает с Быковым, отказываясь тем самым от себя.

Герои романа Достоевского не только переписываются. Они живут в соседних домах, окнами напротив, и имеют возможность видеться. То есть, ключевая для эпистолярного романа оппозиция переписка/личная встреча реализуется здесь особым образом. Обмен письмами и прямое общение героев сосуществуют во времени и в пространстве и не являются взаимоисключающими. Их переписка не имеет строго прагматической функции, не является просто способом опосредованного общения, заменой общения прямого, непосредственного. Переписка — это не бытовая необходимость, а способ освоения, осмысления действительности.

Важной частью заголовочного комплекса и одним из основных элементов, формирующих *поле литературности* первого романа Достоевского, является эпитафия из повести В. Ф. Одоевского «Живой мертвец» (1844): «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь...невольно задумаешься, — а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил». Для эпитафии Достоевский выбирает строки из финальной реплики главного персонажа — преуспевающего чиновника, который умер и получил способность проходить через стены и слышать все, что говорят о нем и делают в его отсутствие и после его смерти окружавшие его при жизни люди. Он слышит небрежные сожаления и сплетни о себе, нечистоплотность и нечестность своих слуг, преступления своих собственных детей, убийство. Повесть кончалась пробуждением героя. Он оказывался еще живым и восклицал при пробуждении: «Ох уж эти мне сказочники!..»<sup>49</sup>. «Сказочник — как пишет В. В. Виноградов, — враг «приятной, усладительной манеры изображения; он трагически срывает покровы с интимных тайн, “всю

<sup>49</sup> Здесь и далее цитаты из повести В. Ф. Одоевского «Живой мертвец» приводятся по изд.: *Одоевский В. Ф. Повести и рассказы.* — М., 1959. — С. 306–331.

подноготную в земле вырывая”<sup>50</sup>. Собственно, уже через эпитафию актуализируется столь важная для романа Достоевского оппозиция внешнее/внутреннее, явное/тайное. Главный персонаж повести Одоевского, богатый чиновник Василий Кузьмич Аристидов, получает возможность *подсмотреть, подглядеть* то, что было скрыто от него при жизни: то, что говорят и думают о нем другие, как они ведут себя в его отсутствие, — и сопоставить это с тем, как они говорили и действовали в его присутствии. «Так, стало, для меня нет ни дверей, ни запоров; стало быть, нет от меня и секрета?.. ну, право же, это недурно, — весьма может пригодиться при случае...».

Однако маркированы члены этой оппозиции в повести Одоевского и в романе Достоевского прямо противоположным способом. Если Макар Девушкин, ощущая значимость и ценность своей внутренней жизни, одновременно страдает от своей внешней неписанности в социальную среду, то в повести Одоевского все обстоит прямо противоположным образом: внешнее благополучие героя на поверку оказывается сопряжено с внутренней пустотой его жизни, в которой нет ничего устойчивого, настоящего и нефальшивого. В связи с этим примечателен эпизод в театре, когда герой наблюдает за представлением и размышляет следующим образом: «Что это за аллегория такая? человек и сквозь огонь и сквозь воду проходит... то есть ему здесь разные испытания ... посмотрим-ка поближе (на сцене), э! вода-то картонная, да и огонь тоже... да еще молодец-то пересмеивается с актрисой... **оно и здесь, как везде: снаружи подумаешь невесть что, а внутри пустошь, крашенная бумага да веревки, которыми все двигается...**». Герой понимает, что его собственная, внешне благополучная жизнь была похожа на декорацию: «Поверьте мне: я в самом деле и сквозь воду и сквозь огонь прошел — а все вышло ничего; жил, имел деньги — было хорошо, а вот теперь что я такое? так! ничто! <...> Ух! вот так проходишь мимо этих домов, даже жутко становится, так и слышится: вот здесь бранят, там проклинаяют, там насмеваются надо

---

<sup>50</sup> Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М., 1959. — С. 478

мною... и ушей нечем себе зажать, и глаз не можешь закрыть — все видишь, все слышишь...».

Возникает здесь и разговор о приличиях. «Я прежде думал, что **совесть есть что-то похожее на приличие**, я думал, это если человек осторожно ведет себя, наблюдает все мирские условия, не ссорится с общим мнением, говорит то, что все говорят, так вот и вся совесть и вся нравственность...»

Благодаря этому фантастическому сюжетному ходу Одоевский получает возможность ввести в произведение изображение представителей разных социальных слоев, реализовать (схематично, безусловно) разнообразные сюжеты, традиционные для социально-криминального романа (обман и ограбление сыновьями Василия Кузьмича племянницы, которые лишили ее наследства; сюжет с любовницей, которая вместе со своим любовником использовала богатого чиновника в качестве финансовой поддержки и т.д.)

Изображение жизни разных социальных слоев, обнажение социальных контрастов — все это становится предельно актуальным в эпоху господства натуральной школы в русской литературе. И в повести Одоевского, и в романе Достоевского эта проблематика реализуется, в частности, через введение *чиновничьей темы*, изображение жизни чиновников, богатых и бедных. Эта проблематика противопоставлялась, в первую очередь, изображению гостиных, высшего света, что реализовывалось в жанре светской повести.

Многие сюжетные мотивы из записок Вареньки, описывающих прошлое героини, — безусловно, являются *универсальными* для жанра социально-криминального романа<sup>51</sup>, который во многом несет в себе «память жанров», в

---

<sup>51</sup> «Для жанра характерны: [1] подчеркнутый урбанизм и вместе с тем острая и универсальная критика современной цивилизации, противопоставление ей девственной природы и идиллической патриархальности; [2] простирающаяся отсюда полнота обзора всех сфер городской жизни, включая такие ее полюса, как высший свет и криминальное «дно»; [3] стремление увидеть концентрированное выражение основных противоречий и отрицательных свойств современного общества одинаково в преступности и в государственной системе борьбы с нею (отсюда включение в роман эпизодов преступлений, сыска, следствия и суда, изображение тюрем и т.д.); [4] особая сюжетная роль одного героя (иногда — остающегося в тени «тайного благодетеля» основных персонажей) — роль разрешителя социальных противоречий и восстановителя поправленной справедливости (такой герой, как правило, знатен и непременно богат); с персонажем этого типа бывает связана постановка нравственно-философских проблем преступления и наказания, соотношения человеческого и Божьего суда и т.п.; [5] обязательное прохождение главного героя — в той или иной форме — через смерть как условие его последующего духовного возрождения и возвышения; [6] наконец, прямое воплощение в сюжетной структуре — в категориях случая и судьбы (необходимости) — авторской концепции теодицеи,

которых реализовывалась проблематика «натуральной школы». Варенька Доброселова — дочь управляющего имением. После смерти хозяина имения отец Вареньки теряет место и семья перебирается в Петербург (здесь актуализируется противопоставление урбанистического и деревенского, идиллического хронотопов<sup>52</sup>). Отец Вареньки разоряется, озлобляется и умирает. Варенька получает образование в пансионе. Вскоре она с больной матерью покидает свой домик на Петербургской стороне и переезжает на Васильевский остров к дальней родственнице, Анне Федоровне, которая оказывается сводней. Она связана с богатым человеком Быковым. В доме живет студент Покровский, мать которого, обольтив, Быков бросил и выдал за мелкого чиновника Покровского. Такая же судьба ждет и Вареньку, и ее двоюродную сестру, Сашу.

Почти все сюжетные мотивы истории Вареньки Доброселовой и других персонажей, о которых она рассказывает в своих записках, потом будут повторены Достоевским в других его, особенно ранних, произведениях.

Собственно, актуализация социальной проблематики неизбежно возникает при обращении к изображению судьбы «маленького человека», ибо попытки его собственного самоопределения во многом связаны с необходимостью соблюдать «приличия», быть вписанным в социальный контекст. Причем в романе Достоевского эта проблема стоит не только перед Макаром Деушкиным, но и перед Варенькой. Принятие ею решения выйти замуж за Быкова — это своего рода способ самозащиты от воздействия враждебного ей окружающего мира.

История переписки и вообще общения главных героев романа Достоевского — это история *просто* человеческого общения, не вписанного в соци-

---

т.е. в данном случае — провиденциального смысла биографии ведущего героя» (Тамарченко Н. Д. Социально-криминальный роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Выпуск 2. — Коломна, 1999. — С. 81–83.

<sup>52</sup> «Детство мое было самым счастливым временем моей жизни. Началось оно не здесь, но далеко отсюда, в провинции, в глуши<...> Мы жили в одной из деревень князя, и жили тихо, неслышно, счастливо <...> Мне было еще только двенадцать лет, когда мы в Петербург переехали. <...> Как тяжело было мне привыкать к новой жизни!...».



ально структурированный мир, и, следовательно, история общения, заведомо обреченного на неудачу.

Итак, роман Достоевского, вышедший в свет в 1846 г., открывает новую, оригинальную линию развития русской эпистолярной художественной прозы, которая связана с традицией сентиментализма, с темой «маленького», слабого, «бедного» человека<sup>53</sup>.

В центре такого романа в письмах — герой, обретающий себя в слове, ищущий себя и свое «я». Собственно, новаторство Достоевского и заключается в том, что в рамки старого, традиционного уже жанра он вводит нового героя, что, соответственно, программирует и возникновение нового типа сюжета. Л. Версини описывает роман Достоевского как «l'association paradoxale d'un genre aristocratique et d'un milieu humble assoiffé de respectabilité et de culture»<sup>54</sup> («парадоксальное сочетание аристократического жанра и изображения «маленьких людей», жаждущих уважения к себе и образованности») и «métamorphosant profondément la tradition française sous l'influence de l'école gogolienne ou "naturelle"»<sup>55</sup> («произведение, глубоко преобразующее французскую традицию под влиянием гоголевской, или «натуральной», школы»).

Озабоченность Макара Девушкина формированием собственного слога<sup>56</sup> и означает поиск и постепенное обретение им своего «я». Карамзинская формула *«и крестьянки любить умеют»* трансформируется здесь в, условно говоря, формулу *и бедные чиновники писать письма умеют*. В этой разновидности эпистолярного романа осуществлению happy end'a мешают именно внешние обстоятельства, которые вторгаются в мир героев и не дают возмож-

<sup>53</sup> Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т.5. Работы 1940-х– начала 1960-х годов. — М., 1997. — С. 304–305.

<sup>54</sup> Versini L. Le Roman épistolaire. — Paris, 1979. — P.228.

<sup>55</sup> Там же. P. 227.

<sup>56</sup> «Не взъщичте, душечка, на писанин; слогу нет, Варенька, слогу нет никакого. Хоть бы какой-нибудь был!..»; «Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого; вот потому-то я и службой не взял, и даже вот к вам теперь, родная моя, пишу спроста, без затей...»; «Да нет же, я буду писать, да и вы-то пишете... А то у меня и слог-то теперь формируется...».

ности реализоваться тому «маленькому счастью», которое пытаются создать в своей жизни «маленькие люди»<sup>57</sup>.

М. М. Бахтин в черновике своей статьи «Проблема сентиментализма» отмечает, что в сентиментально-гуманистическом комплексе в центре изображения оказывается маленький, слабый человек, развенчивается грубая сила и величие героизма (грубого и внешнего). В центре оказывается «внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми»<sup>58</sup>. Соответственно, часто в качестве главных действующих лиц выступают ребенок или чужак. Важен и момент социальной конкретизации маленького и слабого человека. В сентиментализме, по Бахтину, происходит «переоценка масштабов, возвеличение маленького, слабого, близкого, переоценка возрастов и жизненных положений (ребенок, женщина, чужак, нищий)»<sup>59</sup>.<sup>60</sup> Письма эти, в отличие от писем в романах первой линии, — общечеловеческие, их гендерные характеристики сведены к минимуму и затушеваны. Письма в этих романах пишет просто человек, пытающийся обрести себя как полноценную личность. М. М. Бахтин в той же статье о сентиментализме указывает на центральную роль в нем *самоценной и самоцельной личности*, на борьбу с овеществлением, «в том числе с объясняющим (каузальным) овеществлением»<sup>61</sup>.

В связи с вышесказанным принципиально важным кажется нам то, что произведения, принадлежащие к первой линии развития русского эпистоляр-

---

<sup>57</sup> Продолжением этой традиции в XX веке явились, в первую очередь, романы А. Морозова «Чужие письма» (1968) и «Общая тетрадь» (1975), В. Казакова «Теория монолога» (1974), роман Д. Липскерова «Пространство Готлиба» (1997).

<sup>58</sup> Бахтин М. М. Проблема сентиментализма. С. 304.

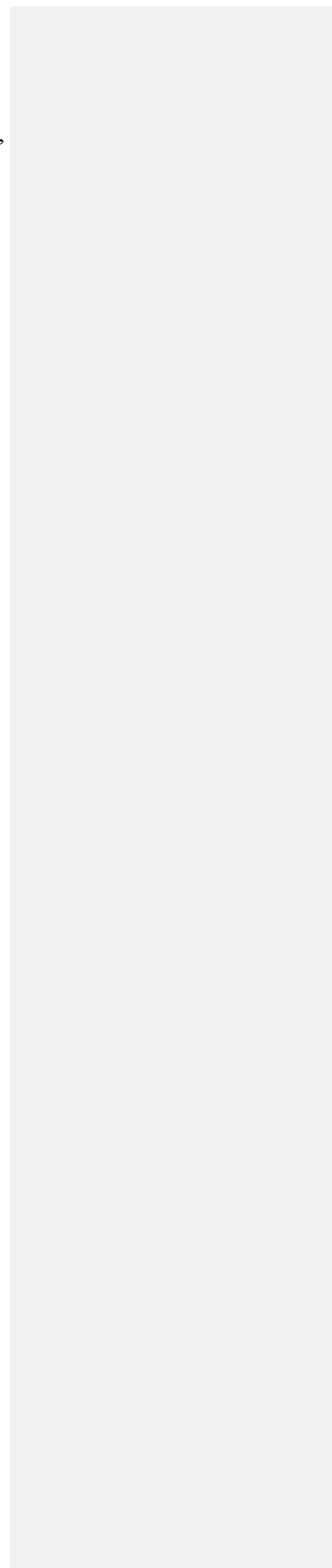
<sup>59</sup> Там же. Стр. 305.

<sup>60</sup> Именно поэтому к этой же линии эпистолярного романа мы относим «детский» эпистолярный роман, где в роли автора писем выступает ребенок. Это, к примеру, такие романы 20 века, как: «Брит Мари изливает душу» (1944) Астрид Линдгрэн, «Коля пишет Оле, Оля пишет Коле...» (1965) А. Алексина. Чрезвычайно интересно в этом контексте рассмотреть и первый опыт в прозе Нины Берберовой, о котором она сама рассказывает в своих воспоминаниях: « В этом «журнале» (рукописный журнал, который выпускали Н. Берберова и сын А. М. Горького Максим Пешков на Капри в 1924 г. — *О. П.*) было помещено мое первое произведение прозой: «Роман в письмах». Письма писались от лица девочки лет двенадцати, которая жила в доме Горького, куда на огонек заходили Тургенев и Пушкин. Все вместе гуляли, и обедали, и играли в дурочки с Достоевским...» (*Берберова Н. Н. Курсив мой*. С. 224.).

<sup>61</sup> Бахтин М. М. Проблема сентиментализма // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. - М., 1997. — С. 304.

-163-

ного романа, одновременно входят в парадигму текстов русской литературы, в которых ставится проблема «маленького человека».



### 3.2. «Русский человек на rendez-vous» («Переписка»

#### И. С. Тургенева и последующая традиция)

Повесть «Переписка» Тургенев начинает писать еще в 1844 году, когда он только приступает к освоению эпических прозаических жанров. Это один из его первых опытов в прозе. Пишет он эту повесть в течение десяти лет и заканчивает ее в 1854 г. Еще через два года, в 1856 г., он снова обратится к форме переписки — в другой своей повести «Фауст». Таким образом, Тургенев будет работать с эпистолярной формой в течение довольно продолжительного периода, который можно обозначить как предроманный. Первый тургеневский роман — «Рудин» — написан в том же году, что и «Фауст», и именно в этом романе Тургенев особенно активно использует прием вставных писем, несущий в себе, по нашему мнению, «память жанра» эпистолярного романа. В дальнейшем Тургенев не обращается к эпистолярному жанру в чистом виде, и его опыт освоения этой формы реализуется в использовании им в романах приема вставных писем.

По мнению А. Г. Цейтлина, «в повести «Переписка», задуманной Тургеневым в 1844 году и завершенной лишь за год до «Рудина», как бы заключена вся программа тургеневской романистики»<sup>1</sup>, и строки из седьмого письма повести, в котором героиня описывает типическую судьбу русской женщины, он называет схемой сюжета первых тургеневских романов<sup>2</sup>.

Г. А. Бялый отмечает большое значение «Переписки», считая, что в этой повести «даны уже все элементы будущего романа Тургенева как особого жанра... Здесь объяснено и истолковано, каков герой и какова героиня, каковы должны быть взаимоотношения между ними, какова должна быть завязка

---

<sup>1</sup> Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. — М., 1958. — С. 66.

<sup>2</sup> Там же. С. 67.

и развязка этих отношений, как будет совершаться суд над героем и по какому кодексу он будет судим»<sup>3</sup>.

Итак, обращение к эпистолярной форме является для Тургенева промежуточным этапом на его пути к романному жанру. Особо значимым кажется нам тот факт, что над текстом «Переписки» Тургенев работает на протяжении всего этого «предроманного» периода своего творчества, и, завершая ее и еще раз воспользовавшись этой же формой в «Фаусте», — обращается к роману.

Тургенев работал над «Перепиской» в течение десяти лет, несколько раз возвращаясь к недописанному тексту, правил уже написанное, создавал новое, менял композицию повести. Десятилетний период работы над текстом повести и сам характер этой работы, который можно проследить по черновикам<sup>4</sup>, свидетельствуют о том, что сама эпистолярная форма, выбранная автором для повести, долгое время не позволяла завершить ее сюжет. В 1854 г. писатель добавляет в повесть два письма (11 и 12 по окончательной нумерации), и лишь после этого отдает ее в печать. Анализ «Переписки» позволяет сделать вывод, что эти два письма, являющиеся наиболее поздней и решающей вставкой, позволяющей придать повести характер художественного завершенного произведения, являются центральными и ключевыми и на уровне композиционно-речевой структуры произведения, и на уровне сюжета. Так, именно 12 письмо включает в себя вставное письмо (см. об этом ниже).

Вопрос о романе занимал Тургенева с самого начала его творческого пути. Он задавался вопросом о возможности написать роман о современной ему российской действительности.

В рецензии на четырехтомный роман Е. Тур «Племянница», вышедший в свет в 1851 года, Тургенев писал следующее: «Роман — роман в четырех частях!.. И в самом деле, чем наполнить четыре тома? Исторический, вальтер-скоттовский роман, — это пространное, солидное здание, со своим незыбле-

<sup>3</sup> Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. — М.; Л., 1962. — С. 60–66.

<sup>4</sup> Об этапах работы Тургенева над текстом повести см.: Громов В. А. Повести И. С. Тургенева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1962.

мым фундаментом, врытым в почву народную, со своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения, — этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несовременен... У нас, может быть, его пора еще не пришла, — во всяком случае он к нам не привился — даже под пером Лажечникова. Романы «à la Dumas» с количеством томов *ad libitum* у нас существуют, точно; но читатель нам позволит перейти их молчанием. Они, пожалуй, факт, но не все факты что-нибудь значат. Остаются еще два рода романов более близких между собой, чем кажется с первого взгляда, романов, которые, во избежание разных толкований, мы назовем по имени их главных представителей: сандовскими и диккенсовскими. Эти романы у нас возможны и, кажется, примутся»<sup>5</sup>.

Тургенев не расшифровывает понятия сандовского и диккенсовского типа романов, однако понятно, что он противопоставляет авантюрный, экстенсивный тип сюжета и сюжет, в центре которого — внутренние связи между людьми, на которых и строится личная биография героев.

В этой же статье Тургенев задается вопросом об оптимальных размерах таких романов: «...но теперь, спрашивается, настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни, чтобы можно было требовать четырехтомного размера от романа, взявшегося за их воспроизведение? Успех в последнее время разных отрывков, очерков, кажется, доказывает противное. Мы слышим пока в жизни русской отдельные звуки, на которые поэзия отвечает такими же быстрыми отголосками...»<sup>6</sup>.

Обращаясь к использованию эпистолярной формы в середине XIX века, невозможно было не учитывать традицию европейского эпистолярного романа XVIII века, образцы которого представляли собою, как правило, чрезвычайно длинные тексты. В результате Тургенев создает произведение, состоящее из 15 писем, объемом в 30 страниц печатного текста. Попытка отра-

---

<sup>5</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 4. — М., 1980. — С. 477.

<sup>6</sup> Там же. С. 477–478.

зять современную писателю действительность через использование эпистолярной формы приводит, по сути, к созданию нового жанра — эпистолярной повести, сюжет которой принципиально отличен от инвариантного сюжета традиционного эпистолярного романа.

Дружинин в своей статье 1857 г. «Повести и рассказы И. Тургенева», посвященной выходу в свет первого издания сочинений Тургенева, утверждает, что форма переписки наиболее соответствует характеру дарования Тургенева, что «...письменная, или, как говорилось в старину, *эпистолярная* манера повествования дается г. Тургеневу легче всякой другой манеры. Она дает простор мысли и лиризму, она легче допускает импровизацию, наконец, она не требует той объективности в изображении лиц, к которой мы так привыкли за последнее время»<sup>7</sup>.

Однако такая характеристика особенностей эпистолярной формы не дает возможности выявить ее специфику по сравнению с другими формами перволичного повествования (повествования от первого лица), в первую очередь, дневника (формы, которая, кстати, тоже активно используется Тургеневым). То есть и Дружинин, и другие исследователи, обращающие внимание на эпистолярность этой повести, говорят на самом деле о специфике перволичного (субъективного) повествования вообще — в сравнении в третьеличным, «объективным».

Нам кажется необходимым отметить, что повесть «Переписка» является образцом «диалогической» разновидности эпистолярной формы, представляющей собою взаимную переписку двух персонажей. Такой тип текста в первую очередь характеризуется ярко выраженной установкой на адресата. Сложное взаимодействие «Я» и «Ты» на разных уровнях текста характеризуют не только каждое отдельное письмо, но и переписку в целом. Более того, сама эта форма особым образом программирует, определяет сюжет произведения. Сюжетом диалогической разновидности эпистолярного романа является сюжет самой переписки, ее возникновения, основных этапов разви-

---

<sup>7</sup> Библиотека для чтения. — 1857, № 5, отд. V.— С. 34.

тия, прекращения. Важными становятся мотивы несостоявшейся, прерванной, возобновленной переписки. Проблема диалога, общения выступает на первый план.

Сюжет повести «Переписка» — это история переписки двух героев, мужчины и женщины, которая могла бы стать историей их встречи, Встречи с большой буквы, встречи как момента взаимообогащения героев теми смыслами, носителями которых является каждый из них. Это история переписки, которая могла бы, но так и не стала историей любви. Это история того, как герои повести пытаются перейти от принципиального Я-существования, от одиночества как определенной жизненной позиции — к Я-Ты- существованию, к ситуации диалога.

В первоначальном варианте Тургенев уделял значительно больше внимания раскрытию индивидуалистической рефлексии героя, но в процессе работы над повестью первоначальный замысел ее расширился и усложнился. Письма выполняли не только функцию самораскрытия героя, изображения его внутренней жизни, но и стали частью принципиального диалога героя и героини, в котором позиция каждого из них, казалось бы, определенная и герметичная, корректируется позицией его адресата.

Это история предпринятой героями попытки убежать от одиночества, от самовглядывания и саморефлексии, которая, в свою очередь, заканчивается для них новым одиночеством, соединенным на этот раз еще и с болезненным опытом общения...

Сюжет этой тургеневской повести можно рассматривать как реализацию типической не только для тургеневского творчества, но и для русского романа 1830–1850 гг. вообще ситуации «русского человека на rendez-vous». Одним из вариантов реализации этой общей ситуации является сама переписка между героями, вступившими в диалог друг с другом. В то же время, в повести возникает мотив возможной прямой встречи героев, их свидания в реальной жизни. Это то, к чему стремились оба героя, но что в итоге так и не произошло. Таким образом, инвариантная ситуация «русский человек на ren-



dez-vous» реализуется в повести через оппозицию переписка/личная встреча. Обе составляющие этой оппозиции принципиально противостоят друг другу в повести Тургенева, а сама она является частью более общей оппозиции — рефлексия над жизнью/сама жизнь. Развитие сюжета представляет собою движение от общения через переписку к общению непосредственному, живому. Принципиальная несовместимость эпистолярного и прямого общения не дает возможности для линейного развития сюжета, конечная ситуация (ситуация нового одиночества героев) повторяет начальную, будучи обогащенной новыми смыслами, но дублируя ее по сути.

«Переписка» возникает как отзвук тургеневского увлечения немецкой идеалистической философией и представляет собой его рефлексии над проблемой «идеалистического романтизма». В повести эта проблематика отразилась в попытке героев жить действительной реальной жизнью, а не отвлеченными идеалами, выработанными в искусственной изолированности от повседневного человеческого бытия. Эпистолярная форма повести напрямую соответствовала именно этой проблематике.

В тургеневской повести представлен тот же тип героя и героини, что и в эпистолярных романах и повестях XVIII–первой трети XIX века. Это представители «культурного слоя» русской жизни, дворяне. Именно эти герои могли бы стать (и были) участниками сюжета, типичного для светской повести с традиционными для нее мотивами супружеской измены, борьбы чувства и долга героев, любовного треугольника, часто — с ситуацией дуэли. Однако в тургеневской повести те же самые герои становятся участниками совсем другого сюжета: из внешнего он превращается во внутренний.

Одним из главных явных признаков этого нового сюжета является то, что для его реализации становится достаточно совсем небольшого объема текста. Повесть «Переписка», как мы уже отмечали, занимает около 30 страниц книжного текста и состоит из 15 писем. Это не традиционно для европейского эпистолярного романа. Так, к примеру, в романе Руссо — 172 письма, в романе Смоллетта — 76 писем, у Шодерло де Лакло — 152 письма,

а романы Ричардсона — это собрания писем (всегда в нескольких томах). А вот для эпистолярного жанра в России это ситуация типичная: практически все произведения в форме переписки здесь невелики по объему. Это связано с актуализацией новых, до этого маргинальных, сюжетных мотивов, а именно с выходом на первый план проблемы человеческого общения. Попытки героев преодолеть одиночество и вести диалог с миром являются центральными в русской эпистолярной художественной прозе XIX–XX вв. Однако общение героев, как правило, складывается неудачно, оно прерывается, а одновременно прекращается и эпистолярный диалог. С этим и связан небольшой объем рассматриваемых нами текстов.

Собрание писем в тургеневской повести представляет собою взаимную переписку двух персонажей. Это, как отмечает французский исследователь Жан Руссе, самая редкая разновидность эпистолярного романа<sup>8</sup>, почти не представленная в пору расцвета жанра — в XVIII веке. Актуализируется она только в следующем столетии. Именно в этой форме созданы два самых ярких и значительных художественных произведения эпистолярного жанра в России: рассматриваемая нами повесть Тургенева «Переписка» и роман Достоевского «Бедные люди».

Чаще всего эпистолярный роман диалогического типа представляет собою любовную переписку. Между тем, в повести Тургенева читатель сразу же предупрежден издателем о том, что «эти письма не любовные — сохрани бог! Любовные письма читаются обыкновенно только двумя особами (зато тысячу раз сряду), но уж третьей особе они несносны, если не смешны».

Переписка в повести Тургенева обладает сюжетной и смысловой законченностью. Первое в тексте письмо (№ I по нумерации автора) является первым и в переписке героев. Письмо XV — последнее и в произведении, и в истории отношений героев.

---

<sup>8</sup> Rousset J. Une forme littéraire: Le roman par lettres. // Rousset J. Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. — Paris, 1962. — P. 79.

Таким образом, переписка в повести Тургенева не является только особой композиционной формой, разновидностью «субъективного» перволичного повествования в противовес «объективному» третьеличному<sup>9</sup>, дающей возможность актуализировать одни смыслы и в то же время накладывающей существенные ограничения на выражение других. Именно сам факт переписки представляет собою сюжет тургеневской повести.

Мы считаем, что заглавие указывает здесь не только на эпистолярную форму повести и, следовательно, определенную жанровую традицию, но на принципиальную важность и сюжетообразующую роль самого факта переписки между героями.

Кажется, что произведение начинается с традиционного повествования: «Несколько лет тому назад был я в Дрездене. Я остановился в гостинице...». Это не воспринимается читателем как предисловие к основному тексту, ибо ему не предшествует никакой подзаголовок. И лишь по мере дальнейшего знакомства с повестью обнаруживается, что это не основной текст повести, а предисловие к переписке героев.

Повествователь сообщает нам о том, как попали к нему эти письма и почему он решил их напечатать. «Он [Алексей Петрович, главный герой повести — *О. Р.*] попросил меня отослать все его вещи в Россию, к родственникам, исключая небольшой связки, которую он подарил мне на память. В этой связке находились письма — письма одной девушки к Алексею и копии его писем к ней».

Повествователь выступает сразу в нескольких ролях. Сначала мы видим его как одного из действующих лиц: узнаем о его знакомстве в Дрездене с главным героем повести и о том, что он был свидетелем последних дней жизни Алексея Петровича. Он же выступает в роли издателя тех писем, которые ему передал герой. Он знает об отношениях Алексея Петровича и Марьи

---

<sup>9</sup> О противопоставлении перволичного и третьеличного типов повествования в художественной литературе см., например: *Атарова К. Н., Лескис Г. А.* Перволичная повествовательная форма в художественной прозе // *Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам.* I (5). Тарту, 1974. С.216–222; *Манн Ю. В.* Автор и повествование // *Известия АН СССР. ОЛЯ.* 1991. № 1. — С. 3–19.

Александровны, которые предшествовали их взаимной переписке, а также ему знаком внешний сюжет истории их дальнейших отношений. При этом читатель не располагает никакими сведениями о том, откуда повествователь обо всем этом узнал. Более того, автор предисловия дает понять читателю, что знает больше, чем сообщает: «Я бы мог вам рассказать кое-что о Марье Александровне, любезный читатель, но вы ее узнаете сами из ее писем». Здесь повествователь находится вне сюжетного времени и пространства, он знает больше, чем если бы занимал позицию простого наблюдателя.

Таким образом, здесь мы имеем дело с соединением в одном лице ролей традиционного повествователя, одного из персонажей и издателя переписки. Следует отметить, что эффект документальности в результате этой сложности образа повествователя не уменьшается, ибо все эти «роли» не выводят его за пределы художественного мира произведения, повествователь все время находится «по ту сторону» (противоположную читателю) границы, разделяющей мир героев и действительность автора и читателя.

В традиционном эпистолярном романе содержание предисловия носит обычно характер экспозиции. В нем описывается та первоначальная ситуация, на фоне которой начинает разворачиваться сюжет произведения. Предисловие в повести Тургенева несет совсем другие функции. Оно занимает меньше двух страниц текста, однако из него читатель узнает всю историю отношений героев повести, в нем описаны все основные моменты сюжета. При этом упоминание об опубликованной далее переписке занимает буквально одно предложение и явлено в ряду многих других событий в жизни героев. Таким образом, из предисловия читатель узнает некоторые предварительные сведения, которые особым образом организуют его внимание в процессе знакомства с текстом. Так, уже с самого начала известно, чем закончится сюжет этой повести: на первой же странице сообщается о смерти Алексея Петровича в чужой стране и вдали от близких людей. Это сужает тот спектр возможных поворотов сюжета, которые предвидит читатель в процессе знакомства с текстом, и определенным образом корректирует и направляет

его читательские ожидания. Само предисловие, таким образом, выступает помимо всего прочего и в роли эпилога.

Кроме того, замечание повествователя о том, что эта переписка не любовная, настраивает читателя на то, что история отношений Алексея Петровича и Марьи Александровны не является историей любви. Это неизбежно вызывает вопрос о том, что же это за история.

Таким образом, первая часть повести Тургенева одновременно снимает одну интригу (сообщение об одинокой смерти Алексея Петровича и предупреждение повествователя о том, что эта история — не история любви, лишает читателя любых иллюзий в ходе чтения переписки, надежд на happy end) и формирует другую (он вынужден ответить на вопрос, что за историю представляет собою эта переписка, если не счастливую историю любви). В результате знакомство с «внешней историей» отношений Алексея Петровича и Марьи Александровны особым образом организует читательское восприятие «внутренней истории» общения героя и героини в повести Тургенева.

Между тем, с учетом того, что текст предисловия не маркирован формально (отсутствует заглавие) и в силу тех его особенностей, о которых мы говорили выше, возникают основания саму переписку рассматривать как вставной элемент (хотя и значительно больший по объему, чем текст автора предисловия) внутри традиционного перволичного повествования, *Icherzählung*. Этому утверждению способствует и тот факт, что образ самой переписки в о вещественном виде появляется в тексте предисловия. Это та самая небольшая связка писем, которую повествователь получает от Алексея Петровича. То, что предстает перед читателем в первой части как кадр внутреннего зрения, разворачивается, раскрывается (в прямом и переносном смысле) перед ним в дальнейшем повествовании.

Таким образом, возникает проблема соотносительности в повести Тургенева двух фрагментов текста: рассматривать ли нам повествование от первого лица в качестве предисловия к основному тексту переписки или же саму переписку — как вставной элемент внутри традиционного повествования.

На наш взгляд, соотношение двух этих разнородных частей следующее: повествование от первого лица является рассказом о *внешней* истории отношений Алексея Петровича и Марьи Александровны, отражает *внешнюю* точку зрения на описываемые события, в то время как сама переписка представляет собою историю *внутреннюю*, изображая точку зрения самих героев, то есть — взгляд *изнутри*. Таким образом, внутренняя история как бы обрамлена историей внешней, значительно более лаконичной и конкретной.

Своеобразие этого внешнего обрамления еще и в том, что оно незамкнуто, незавершено: в повести нет эпилога, подведения итогов извне; предисловие не уравновешено потенциально возможным, но реально отсутствующим послесловием. В этом смысле у повести Тургенева — открытый финал. Отсутствие заключения, финальной внешней точки зрения (которая изначально перенесена в предисловие) свидетельствует о первенстве в художественной структуре тургеневского текста внутренней точки зрения, точки зрения героев, за которой и остается последнее слово.

Опубликованная издателем переписка Алексея Петровича и Марьи Александровны состоит из писем, которые формально можно разделить на три композиционных блока. Причем это формальное деление оправдано и с точки зрения развития сюжета.

Первые тринадцать писем написаны в промежутке между 7 марта 1840 года и 16 июля того же года, то есть в течение приблизительно четырех месяцев. В это время переписка регулярна и правильна: интервал между написанием писем составляет одну-две недели, практически ни одно письмо не остается без ответа.

В самом начале явно преобладают письма Алексея Петровича. Переписка с Марьей Александровной — его инициатива, и первые письма Алексея Петровича по объему заметно отличаются от первых писем героини. На первое письмо Алексея Петровича Марья Александровна отвечает небольшой запиской, на следующее вообще не отвечает, на третье снова отвечает запис-

кой, состоящей из двух предложений. Эти письма (№№ I–V в тексте повести) и составляют первый композиционный блок.

Письма VI–XIII (второй композиционный блок) представляют собою уже полноценную переписку: письма примерно одинаковы по объему, сам факт переписки одинаково значим для обоих корреспондентов. В письме XII (последнем письме Алексея Петровича к Марье Александровне в рамках регулярной переписки) помещено вставное письмо, которое играет особую роль в развитии сюжета.

Письмо XIV написано Марьей Александровной в январе 1841 года, то есть через полгода после прекращения ее с Алексеем Петровичем регулярной переписки. Из этого письма мы узнаем, что она за это время написала несколько писем к нему, но все они остались без ответа. Читателю эти письма не известны, и в дальнейшем он узнает, что Алексей Петрович эти письма «затерял» и не отвечал на них (что тоже имеет особое значение в истории взаимоотношений героев повести). Письмо XV написано Алексеем Петровичем больше чем через полтора года после последнего письма Марьи Александровны (сентябрь 1842), и из него ясно следует, что это последнее письмо в их переписке (в нем Алексей Петрович сообщает о том, что он смертельно болен и дни его сочтены). Эти два письма составляют третий композиционный блок в повести.

Выделение на уровне композиции трех блоков писем напрямую связано с движением сюжета повести. Как мы уже отмечали выше, ее сюжетом является само развитие переписки, каждое письмо представляет собою очередное событие в его рамках, а письма в пределах того или иного композиционного блока можно рассматривать как определенный этап в сюжетном развитии.

В письмах, входящих в состав первого композиционного блока, разворачивается сюжет завязывания переписки. В письмах второго блока происходит движение от общения через переписку к мысли о необходимости выхода из эпистолярного пространства в реальную жизнь, к принятию героями решения о личной встрече. Письма третьего композиционного блока раскры-

вают причины несостоявшейся встречи и прекращения переписки. Временная дистанция, которая отделяет письма этого блока от первых тринадцати писем, дает возможность читателю воспринимать их как своего рода эпилог, в котором события не-встречи и прекращения переписки освещаются с точки зрения каждого из двух главных героев .

В центре повести стоит проблема общения, сложных взаимоотношений Я и Ты, монологического и диалогического типов сознания. Да и сам диалог героев является одновременно и диалогом-спором, и диалогом-согласием, и диалогом-поиском.

Кроме того, в повести представлены две коммуникативные модели: эпистолярное общение и общение непосредственное, «живое». Каждая из двух этих моделей, обладая определенными структурными особенностями, актуализирует одни смыслы и накладывает ограничения на выражение других. Противостояние двух этих типов общения создает то «поле особого напряжения», в пределах которого и движется сюжет произведения.

Оппозиция *переписка / личная встреча* сложным образом пересекается в повести с оппозициями *сюжет переписки/сюжет реальной жизни, рефлексия над жизнью/жизненная стихия, проза жизни/поэзия жизни, «жизнь мечтательная»/« жизнь действительная»*.

Как уже было сказано выше, первые пять писем в повести представляют собою отдельный композиционный блок. Формально он отличается количественным преобладанием писем Алексея Петровича, которые и по объему значительно больше писем героини. Здесь разворачивается сюжет завязывания переписки. Сама же переписка как пространство формирования общих смыслов здесь еще отсутствует.

В центре любого эпистолярного романа стоит проблема общения, взаимоотношений *я-другой*. Особенность эта заложена в самой форме романа в письмах, ибо любое письмо — это одновременно *я-повествование* и *ты-повествование*. Как отмечает М. М. Бахтин, «письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как ре-



плика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ»<sup>10</sup>. С этой точки зрения вступление в переписку, как и вступление в любой диалог, — это выход за пределы собственного я, шаг навстречу *другому*.

В начале повести оба героя не выходят за границы своего я, и эта замкнутость и закрытость их внутреннего мира предстают как устойчивая жизненная позиция.

В своем первом письме Алексей Петрович демонстративно заявляет о том, что вступает как бы в анти-переписку: «Я собирался было выехать сегодня в гости, но остался дома и намерен поболтать немного с вами. Если вам неуютно меня слушать, бросьте письмо тотчас же в огонь... Но я не стану предлагать вам мою дружбу и т.д.; я вообще чуждаюсь торжественных речей и “задушевных” излияний. Начав писать это письмо, я просто следовал какому-то мгновенному влечению; если во мне таится другое чувство, пусть оно и останется пока под спудом... Я понимаю искреннее, теплое участие... но подобное участие не от всякого принимаешь».

Марья Александровна тоже не предполагает вступать в ситуацию общения, диалога: «В ответ на ваши “разглагольствования”, как вы говорите, позвольте мне тоже предложить вам один вопрос: **к чему? Что вам до меня, что мне до вас?** Я не предполагаю в вас никаких дурных намерений... напротив, я благодарна вам за ваше участие... но **мы друг другу чужды**, и я, теперь, по крайней мере, не чувствую **ни малейшего желания сблизиться с кем бы то ни было**».

Таким образом, переписка как общение, диалог завязывается между двумя людьми, привыкшими к монологическому я-существованию. И действительно, поначалу герой намерен говорить с Марьей Александровной исключительно о самом себе: «Но успокойтесь: я хочу говорить с вами не о вас, а о себе ... я не требую от вас ответа на мои послания; я даже не хочу знать, станете ли вы читать мои “разглагольствования”...».

---

<sup>10</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 351.

Однако сам факт вступления в переписку свидетельствует о потребности Алексея Петровича «высказаться перед кем-нибудь», о поиске им читателя, слушателя: «Я не имею никакого права избрать вас в свои поверенные ... но не возвращайте мне моих писем, ради всего святого! Подарите меня **безмолвным участием сестры или хоть простым любопытством читателя** — я вас займу, право займу». Желание «высказаться перед кем-нибудь», то есть интерес к самому себе и потребность в безмолвном слушателе, соседствует у Алексея Петровича с появившимся интересом к «другому лицу», «другой душе». «... Я сам себе надоел страшно (...) я никого не люблю; все мои сближения с другими людьми как-то натянуты и ложны; да и воспоминаний у меня нет, потому что во всей моей прошедшей жизни я ничего не нахожу, кроме собственной моей особы. Спасите меня... (...) Дайте мне хоть раз посмотреть в **лицо другое, в другую душу** — мое собственное лицо мне опротивело...».

Потребность героя в полноценном общении, в переписке-диалоге, в выходе за пределы я-сознания подтверждается тем, что он не находит для себя возможности продолжать переписку без ответа и одобрения Марьи Александровны: «Однако я решительно не в состоянии говорить с вами, пока **вы мне не протянете вашей руки**, пока я не получу от вас записки с одним словом “да”. — Марья Александровна, хотите ли вы меня выслушать? — вот в чем вопрос». Шекспировская аллюзия здесь не случайна. "To be, or not to be: that is the question"<sup>11</sup>. «Да» или «нет» Марьи Александровны равнозначно для Алексея Петровича ответу на вопрос «быть или не быть». Ответное письмо героини очень короткое: «Какой вы странный человек! Ну — да».

Письма VI–XIII представляют собою второй композиционный блок, и именно здесь происходит одновременно и встреча героев повести, и их взаимное узнавание.

---

<sup>11</sup> Эта аллюзия отмечена Е. И. Кийко в примечаниях к повести «Переписка» — см.: *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. В 28 т. Сочинения в 15 т.* — М.; Л., 1964. — Т.6. — С. 534

Как уже было нами отмечено, ситуация встречи героя и героини, осложненная мотивами неузнавания, запоздалого прозрения, сознательного отказа от общения как результата неверия в себя или в другого, выбора иного пути, — одна из ключевых для русского романа и повести. Она приобретает статус события, являясь испытанием для главных героев, проверкой их жизненной позиции.

В «Переписке» эта ситуация представлена в осложненном варианте. Встреча в самом общем смысле (как метафора общения) в пространстве сюжета утраивается и распадается на три разные встречи<sup>12</sup>: встречу героев в прошлом (встреча I), встречу в письмах (встреча II) и потенциально возможную встречу в будущем, которая, однако, так и останется нереализованной (\*встреча III). То, как соотносятся моменты встречи и узнавания в каждой из них, определяет дальнейшее развитие сюжета.

Описание взаимоотношений героев через ряд их встреч друг с другом (в разное время, в разных пространствах, при разном стечении обстоятельств) — одна из возможностей построения сюжета (или одной из сюжетных линий) в русском романе и повести (см., в первую очередь: «Евгений Онегин», романы Толстого, Достоевского). Однако для творчества Тургенева этот прием не столь характерен. В его произведениях встреча чаще всего единична, и сюжет повести «Переписка» является некоторым исключением из этого правила.

Своеобразие ситуации встречи героя и героини в повести Тургенева еще и в том, что встреча II (посредством переписки) происходит в ином ком-

---

<sup>12</sup> Говоря о творчестве Тургенева и вообще о русском романе и повести, под «встречей героев друг с другом» мы будем понимать не любую встречу любых героев как сюжетный эпизод, а, во-первых, встречу именно главных героя и героини и, во-вторых, такое коммуникативное пространство, которое характеризуется относительным единством места, времени и системы персонажей и сменяется относительно длительной разлукой персонажей. Так, под первой встречей героев мы подразумеваем все их длительное общение в деревне, описанное повествователем следующим образом: «В прежние годы они все жили вместе, потом разъехались и долго не видались; *потом случайно съехались все опять в деревне летом и влюбились — брат Алексея в Марью Александровну, сам Алексей в сестру ее. Лето прошло, наступила осень; они разъехались*». Границами этой встречи являются две разлуки: до приезда в деревню и после отъезда отсюда.

муникативном пространстве, чем встречи I и (потенциально) III, что и формирует оппозицию *переписка/личная встреча*<sup>13</sup>.

Эпистолярная форма жестко ограничивает возможности движения сюжета, диктует определенное направление его развития. Так, на правах «реального сюжета» в такого рода произведениях существует только сюжет переписки. Все события «живой жизни» случаются как бы «за кадром», во *вне-сценическом* времени и пространстве, либо не происходят вовсе, осмысляясь героями как потенциальная возможность или мечта. В этом смысле сам выбор эпистолярной формы в качестве композиционной формы произведения определяет его особую, «печальную» модальность. Среди эпистолярных романов практически не существует романов со счастливым концом. Зато мотивы несостоявшейся/неудачной встречи являются архетипическими для этого жанра.

В повести Тургенева встреча I представлена как событие из прошлого (читатель узнает о ней из первой части и из писем участников переписки), а встреча III существует лишь как возможная. Таким образом, сюжетное пространство расширяется за счет *прошлого* и *возможного*. В настоящем существует только переписка героев, которая и представляет собою сюжет повести. О личных встречах герои вспоминают или мечтают, а на правах «реальности» существует лишь их переписка, то есть общение не прямое и в этом смысле не вполне «настоящее».

Переписка в повести Тургенева завязывается между людьми, знакомыми друг с другом, **встречавшимися** ранее, но, в свое время, — друг друга **не узнавшими**. При этом утверждается как бы позитивность факта взаимного неузнавания во время первой встречи, что и дает возможность героям встре-

---

<sup>13</sup> Оппозиция «переписка/личная встреча» является одной из ключевых вообще для жанра эпистолярного романа (см: *Altman J.G. Epistolary: Approaches to a form.* — Columbus, 1982 — P. 13–46 ). Причем оба члена этой оппозиции могут быть маркированы по-разному. Общение через переписку может рассматриваться автором как «трагедия непрямого общения» («a tragedy of indirect communication»), где позитивно маркирован такой член оппозиции, как «личное, прямое общение» («direct contact»). По мнению Д. Альтман, это происходит в «Клариссе» Ричардсона. Однако может быть и обратная ситуация. Так, в романе Colette "Mitsou, ou comment l'esprit vient aux filles" показана неудачность, «неуспешность» именно прямого общения ("the failure of direct contact») и продуктивность общения на бумаге.

таться снова, на этот раз — в письмах. Так, Алексей Петрович замечает, что у него нет «никакого, решительно никакого» права писать к Марье Александровне, говорить ей о своей дружбе, о своих чувствах, об утешении. У них нет общего прошлого в виде взаимных обид, обещаний, обязательств: «...вам я не клялся восторженно в любви; вас я не оглушал потоком болтливых речей; я довольно холодно прошел мимо вас, и оттого решаюсь теперь прибегнуть к вам...».

При этом Алексей Петрович описывает «небольшое, но **невольное** влечение» к Марье Александровне, возникшее в пору их общения в деревне, как «единственно истинное чувство» среди многочисленных «**самоделных** ощущений, радостей и страданий». Их первая встреча оказалась сопряжена со взаимным незнанием по причине **самодельности**, нарочитости мыслей и чувств героев, направленности их на себя, монологичности жизненной позиции. Сам же момент узнавания сопряжен, с точки зрения Алексея Петровича, с чувствами **невольными**, неумышленными. Возникает здесь и мотив упущенной возможности — узнать в Марье Александровне ту «идеальную Другую», встреча-узнавание с которой могла бы произойти. Таким образом, пространство возможного связано не только с будущим (относительно времени переписки), но и с прошлым героев: «... как будто дуновение любви промчалось по нашим сердцам, и каждого из нас — я в том уверен — неотразимо потянуло в даль, в ту неизвестную даль, где призрак блаженства встает и манит среди тумана. И между тем заметьте странность: зачем, казалось, нам было стремиться в даль? Разве мы не были влюблены друг в друга? Разве счастье не было “так близко, так возможно”? А я еще сейчас вас спрашивал: отчего мы не коснулись желанного берега? Оттого, что ложь ходила рука об руку с нами; оттого, что она отравляла лучшие наши чувства; оттого, что все в нас было искусственно и натянуто, что мы вовсе не любили друг друга, а только силились любить, воображали, что любим...». Здесь впервые актуализируется оппозиция искусственного, ложного, нарочитого / естественного,

истинного, невольного, непосредственного. В дальнейшем она получит свое сюжетное развитие.

По нашему мнению, сюжет тургеневской повести, в центре которого стоит проблема общения, является переосмыслением сюжета пушкинского романа «Евгений Онегин», в котором ситуация встречи героя и героини предстает в универсальном, символическом виде и во многом определяет судьбы развития большой русской прозы. Вопрос о соотношении двух этих произведений мог бы стать темой отдельной работы, и сейчас мы коснемся его только в контексте проблематики диссертации, в частности, рассмотрения «Переписки» именно как произведения эпистолярного жанра и актуализации в нем мотивов и смысловых оппозиций, характерных в целом для произведений в форме переписки.

Универсальная ситуация встречи, как она представлена в «Евгении Онегине» (две встречи героя и героини друг с другом, архетипическая сюжетная ситуация любовного несовпадения при актуализации мотивов запоздалого прозрения героя и **«жертвенного** превосходства любящей героини»<sup>14</sup>, в повести Тургенева усложнена. Встреча Алексея Петровича и Марьи Александровны в пространстве переписки является второй не только в том смысле, что в прошлом состоялась их встреча друг с другом, сопряженная со взаимным незнанием. Одновременно в жизни обоих героев имело место кратковременное узнавание «идеального Другого»: Алексей был влюблен в сестру Марьи Александровны, а она, в свою очередь, — в его кузена<sup>15</sup>. Однако встреча I сменилась разлукой в обоих случаях: и в случае незнания (расставание Алексея Петровича и Марьи Александровны), и в случае кажущегося узнавания (расставание героев повести с объектами своей любви).

---

<sup>14</sup> Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин». P.S. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 31.

<sup>15</sup> Одно из отличий мира тургеневских героев от мира героев пушкинских состоит как раз в том, что в произведениях Тургенева на месте «идеального Другого» в разные моменты оказываются разные реальные персонажи, а их внутренний мир, жизненная позиция являют собою нечто устойчивое и неизменное; в мире Пушкина изменения происходят как раз во внутреннем мире героя, и новая встреча происходит с теми же, но уже изменившимися (и в этом смысле ставшими другими) героями («Ужель та самая Татьяна?..»).

Так мотив разлуки выступает в качестве универсальной характеристики «ситуации героя и героини» в мире тургеневских текстов.

Если первая встреча героев (в ситуации непосредственного общения) была сопряжена с моментом неузнавания, то теперь герои друг друга, бесспорно, «узнают». Однако сама ситуация встречи реализуется в пространстве переписки, и желание «дайте мне хоть раз посмотреть в лицо другое, в другую душу — мое собственное лицо мне опротивело» остается всего лишь метафорой, ибо обмен героев письмами относится к типу общения опосредованного, а не прямого.

Пространственная разделенность, опосредованность общения как препятствие, барьер для общения, выключенность переписки из реальной жизни осознаются обоими участниками: «Я, может быть, в разговоре была бы в состоянии сообщить вам мои мысли на этот счет, но на бумаге едва ли сумею»; «Кстати, знаете ли, что мне очень вас жаль? Теперь самый разгар лета, дни стоят чудные, небо синее, яркое... (...) а вы сидите в душном и пыльном городе...»; «Не отвечаю вам на ваше последнее письмо, хотя сказать могла бы многое; отлагаю все это до нашего свидания» (Марья Александровна); «Я не живу... Да кто же в этом виноват? Зачем я сижу здесь, в Петербурге? Что я здесь делаю? К чему убиваю день за днем? Отчего мне не поехать в деревню?... Охота гоняться за мечтами, когда, быть может, счастье под рукой! Решено! Я еду, еду завтра же... еду к себе домой, то есть к вам...».

Таким образом, в письмах второго блока сюжет движется от общения через переписку к принятию героями решения о личной встрече. Так формируется своего рода интрига, суть которой формулирует Марья Александровна в письме, которое является последним в рамках второго композиционного блока и в рамках регулярной переписки героев: «Вы едете сюда, Алексей Петрович, вы скоро у нас будете — точно ли? Не скрою вам, что это известие меня и радует и волнует... **Как мы увидимся? Поддержится ли та духовная связь, которая, сколько мне кажется, уж начиналась между нами? Не прервется ли она при свидании?** Не знаю, мне отчего-то жутко».

Неожиданно происходит усложнение сюжета, удвоение интриги. Читатель ждет личной встречи героев, возможно, продолжения или прекращения переписки в результате этой встречи. Однако встречи героев просто не происходит. Интрига, сформированная оппозицией переписка/личная встреча, оказывается ложной. Личная встреча героев (встреча III) остается в рамках сюжета только на правах нереализованной возможности. Неожиданно для читателя сюжет повести развивается совсем в другом направлении<sup>16</sup>.

Композиционная форма переписки легко может быть включена в другие формы (проблема обрамляющих элементов) и одновременно вмещать в себя разного рода вставные тексты. Такая пластичность является, на наш взгляд, одной из главных особенностей эпистолярной формы. Проблема вставных и обрамляющих текстов в эпистолярном романе связана с соотношением в картине мира внешнего и внутреннего, открытого и замкнутого пространств, жизни социальной и частной. Эти члены оппозиций соположены друг другу по принципу части и целого. Так, в форме переписки акцент смещается с мира внешнего на мир внутренний. Особенно значимыми становятся случаи включения в переписку «чужих» текстов. Это всегда происходит по инициативе участников переписки и знаменует собою их стремление выйти за пределы эпистолярного пространства, расширить «возможности жанра».

Вставное письмо в повести Тургенева появляется именно тогда, когда герои уже принимают решение о личной встрече. Здесь возникает двойной поворот сюжета: сначала это письмо ускоряет намерение Алексея Петровича встретиться с Марьей Александровной («Я уж и так собирался ехать, но

---

<sup>16</sup> Такой ход событий (переход от переписки к личной встрече) рассматривался как наиболее логичный даже некоторыми из современников Тургенева. Так, рецензент «С.-Петербургских ведомостей» В. Р. Зотов писал в 1856 г., что повесть имеет неоправданный конец: «Однажды узнавши эту женщину (Марью Александровну), к другой можно было почувствовать только минутную прихоть, простое увлечение. Гораздо натуральнее было разочароваться в самой Марье Александровне, свидевшись с нею, найдя, что в жизни она совсем не та, как на бумаге: на мысли и на чувства так же легко надеть маску, как и на лицо. Я даже думал, что рассказ кончится именно таким образом, но автор дал ему другой оборот, развязал трагически эту маленькую драму сердца; на это у господина Тургенева были, конечно, свои причины, и драма, даже в таком виде, производит сильное впечатление» (цит. по: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. В 28 т. Сочинения в 15 т. — М.:Л. 1964. Т.6. — С. 531).



письмо это ускорило мое намерение»), но потом оказывается, что именно оно спровоцировало такое развитие событий, которое привело к обратному результату — к не-встрече героев.

Думается, в повести Тургенева это письмо является овеществленным выражением судьбы, той стихии, которая, по мнению героя, оказывает разрушительное или спасительное действие на человеческую жизнь. Это письмо неожиданно врывается в переписку Алексея Петровича и Марьи Александровны и вызывает у них чувство тревоги, беспокойства и страха. Алексей Петрович находится «в каком-то странном полураздраженном, полувзволнованном расположении вследствие получения письма». Интуитивно и Марья Александровна чувствует важность факта появления этого текста в замкнутом пространстве их переписки. «Не знаю, мне отчего-то жутко... Зачем вы мне прислали это письмо из Неаполя?».

Значимым в эпистолярном романе вообще и в повести Тургенева в частности является и момент «овеществления» письма, когда письмо внезапно обретает свое физическое тело: «Извини — это она все письмо забрызгала: ударила мокрым букетом по бумаге... письмо действительно было все забрызгано и пахло померанцевым цветом... два белые лепестка прилипли к бумаге». Так письмо из простой композиционной формы превращается в вещь и на этих правах попадает внутрь предметного мира произведения.

Письмо из Неаполя, написанное Алексею Петровичу одним его давним приятелем, рисует «картину счастливой любви», то есть ситуацию совпадения моментов встречи и узнавания. Оно резко контрастирует с письмами главных героев повести. Оно врывается в их переписку как частичка свежей, реальной, «живой» жизни и переполнено разнообразными чувственными образами: красками, запахами, звуками. «Я жду одну женщину, — пишет друг Алексея Петровича, — мы вместе с нею едем в Баию есть устрицы и апельсины, смотреть, как темно-бурые пастухи, в красных колпаках, пляшут тарантеллу, жариться на солнце не хуже ящериц — словом, **наслаждаться жизнью вполне**». Его возлюбленная «жива, как порох», и «как она смеется...

Серебро так не звенит; и что за доброта в каждом звуке — так и хочется ножки у ней расцеловать». Вербальное общение, вообще рефлексия оказываются ненужными и лишними: «Будь что будет... Ведь если этак беспрестанно останавливаться да рассуждать...».

Письмо М... не случайно взволновало обоих главных героев повести. Позиция наблюдателя как следствие постоянных размышлений над жизнью отделяет, выключает человека из общего жизненного потока. Именно в такой позиции наблюдателя и находится Алексей Петрович в своих воспоминаниях о пребывании в том же Неаполе. Эти воспоминания помещены в повести сразу после письма М... Алексей Петрович описывает, как во время морской прогулки по заливу он увидел стоящий на рейде корабль. «Он весь смутно рдел огнями... Капитан корабля давал бал. Веселая музыка долетала до меня редкими приливами... я велел грести к кораблю; два раза объехал его кругом. Женские очертания мелькали в окнах, резво проносимые вихрем вальса... я велел лодочнику пуститься прочь, вдаль, прямо в темноту...».

Так вставное письмо актуализирует оппозицию «живая жизнь»/ рефлексия над жизнью. Частично пересекаясь с противопоставлением личной встречи и переписки, эта оппозиция выводит на первый план сложное соотношение в реальном жизненном пространстве стихии жизни и разговоров о жизни, сознательного и бессознательного как движущих сил человеческой судьбы.

Появление в тексте повести вставного письма влечет за собою прекращение переписки героев. Какое бы то ни было общение Алексея Петровича и Марьи Александровны в дальнейшем прекращается. Однако оба они пишут друг другу свои прощальные письма. Отсутствие в финале обрамляющего текста, аналогичного первоначальному повествованию в начале повести, а также осмысление обоими героями своих писем именно как последних, не предполагающих ответа, подводящих итоги, дает нам право объединить эти письма в третий композиционный блок и рассматривать их как своего рода двойной эпилог.

Письмо Марьи Александровны, написанное через полгода после прекращения ее регулярной переписки с Алексеем Петровичем, оказывается последним в ряду нескольких ее писем, все из которых остались без ответа. Это письмо завершает тему личной встречи в повести, из него читатель узнает о том, что встреча эта не состоялась. Не состоялась она не только в сюжетном пространстве, но и во внутреннем мире героини, ибо свое общение с Алексеем Петровичем она описывает как поступок неосторожный и напрасный. Она всего лишь возвращается в свой «уединенный уголок», воспринимая свою судьбу как «удел», как некое долженствование и неизбежность. В этом — одно из существенных отличий осмысления образа русской женщины у Пушкина и Тургенева. Если в романе Пушкина встреча с героем обогащает внутренний мир героини, то у Тургенева этого не происходит: героиня возвращается к одинокому уединенному существованию, изменений в ее внутреннем мире не происходит.

О причинах прекращения переписки читатель узнает из прощального письма героя, в котором он рассказывает историю своей влюбленности «в одну танцовщицу». Если вступление героя в переписку и принятие им решения о личной встрече с героиней можно описать как поступки, как принятие решения, как осуществленный выбор, то история с танцовщицей связана с присутствием в жизни человека стихийного, бессознательного, не подвластного разуму начала, во многом определяющего его судьбу. В этой истории не произошло ни узнавания, ни даже встречи как общения. Сам Алексей Петрович описывает ее как случайность, неожиданность, нечто странное, как происшествие, как «встречу наоборот», «встречу вопреки»: «Я балетов никогда не любил и ко всем возможным актрисам, певицам, танцовкам чувствовал всегда тайное отвращение... (...). Это было тем более странно, что и красавицей ее нельзя было назвать... (...). Говоря правду, она никогда особенно и не заботилась обо мне... (...). Вы, может быть, думаете, что она была умна? — Нисколько!..».

Оглядываясь на сюжет своей жизни, уже состоявшейся, герой, пришедший к убеждению, что «видно, ни судьбы своей переменить нельзя, ни самого себя никто не знает, да и будущее тоже предвидеть невозможно», описывает свое общение с Марьей Александровной как единственно доброе и светлое, что было в его жизни. Однако в его последнем, выполняющем функции эпилога, письме их несостоявшаяся встреча уже не осмысливается им даже как возможность, хоть и несбывшаяся. Ситуация не-встречи описывается как закономерность и неизбежность, как универсальная ситуация человеческой жизни вообще. «Жизнь только того не обманет, кто не размышляет о ней и, ничего от нее не требуя, принимает спокойно ее немногие дары и спокойно пользуется ими. Идите вперед, пока можете, а подкосятся ноги, сядьте близ дороги да глядите на прохожих без досады и зависти: ведь и они недалеко уйдут!».

Форма переписки определяет собою специфическую хронотопическую структуру произведения. Одной из главных причин переписки обычно является разделенность героев в пространстве, невозможность их непосредственного, прямого общения. Соответственно, этим и определяется изначальная неоднородность пространства, задаваемая эпистолярной формой. Более того, в традиционном романе перемещения героев из одного географического пространства в другое не связаны напрямую с формой, в которой этот роман написан. Эпистолярная же форма накладывает свои ограничения на пространственные перемещения героев. Участники переписки не могут находиться в одном и том же пространстве, ибо это сразу же приведет к прекращению их переписки, а, следовательно, и к разрушению самой эпистолярной формы. Таким образом, организация художественного пространства в романе в письмах напрямую связана с сюжетной оппозицией переписка/личная встреча и с мотивом прекращения/возобновления переписки.

В то же время хотелось бы заметить, что противопоставление *столица/провинция*, характерное для творчества Пушкина, Гончарова, Толстого, в романах Тургенева не столь очевидно. Что тогда значит актуализация этого

противопоставления в повести «Переписка»? Явное оглядывание на Пушкина, в частности, на «Евгения Онегина» (та же локализация героев, только потом все сюжетные ситуации — перевернуты и переосмыслены: мотив встречи/не-встречи).

Еще один открытый вопрос, связанный с проблемой жанров повести и романа. Оппозиция *столица/провинция* не типична для жанра повести. Там обычно пространство довольно-таки однородно. В отличие от романа. В «Переписке» — довольно сложная пространственная структура картины мира — как в больших романах.

Главный герой повести, Алексей Петрович, находится в Петербурге, а героиня, Марья Александровна — в деревне. Таким образом, Петербург и деревня образуют как бы два полюса переписки героев тургеневской повести. Взаимоотношения героев развиваются таким образом, что возникает необходимость перехода от общения через переписку к прямому, непосредственному общению. Их встреча должна произойти в деревне. То есть, два пространства должны сомкнуться в одном. Однако в повести Тургенева реализуется ситуация не встречи героев в русской провинции, да и на русской почве вообще. И Петербург, и деревня обладают могущественной силой и не «выпускают» героев из своего пространства навстречу друг другу: «...я напрасно позволила расшевелить себя, протянула другому руку и вышла, хотя на минуту, из моего **уединенного уголка**. Я должна в нем остаться **навсегда, запереться на ключ**-это мой удел, удел всех старых девушек. Я должна привыкнуть к этой мысли. Незачем **выходить на свет божий**, нечего желать свежего воздуха, когда грудь не выносит его. Кстати, мы теперь **занесены кругом мертвыми сугробами снега...**»; «...зачем я сижу здесь, в Петербурге? Что я здесь делаю? К чему убиваю день за днем? Отчего мне не поехать в деревню?...Решено! я еду, еду завтра же...» На следующий день: «Я нарочно дал себе двадцать четыре часа на размышление и теперь убедился окончательно, что мне здесь оставаться незачем... Сегодня же начинаю укладывать-

ся, послезавтра, вероятно, отсюда выеду, и дней через десять буду иметь удовольствие вас видеть...».

Пространственное противопоставление Петербурга и провинции и сюжетная оппозиция *переписка/личная встреча* дают основания сопоставить повесть Тургенева с пушкинским романом в стихах «Евгений Онегин». Однако если сюжет пушкинского романа во многом строится на двух встречах героев, то у Тургенева актуализируется именно событие их не встречи. Принципиальная «подвижность» пушкинских героев (отсюда — возможность их встреч и в деревне, и в Петербурге) противопоставлена в романе Тургенева принципиальной прикреплённости героев к своему пространству: Марья Александровна так и не покидает деревни, а Алексей Петрович долго не может выехать из Петербурга, а когда все же покидает его — попадает в пространство дороги, которое у Тургенева связано с границей, противопоставленной «дому», родине.

Путешествие тургеньевского героя соотносимо с путешествием Онегина, однако если пушкинский герой возвращается в Петербург и встречается с Татьяной, то Алексей Петрович в повести Тургенева лишен обеих этих возможностей: он умирает за границей. Таким образом, кроме не-встречи в сфере личных отношений, у Тургенева в рамках повести «Переписка» актуализирован еще и момент не-встречи героя с родиной.

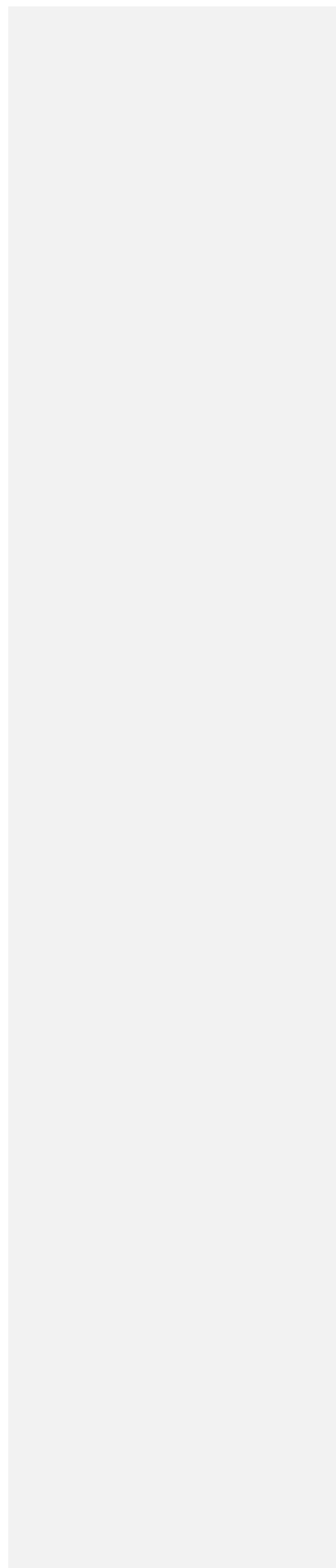
Сложной пространственной структурой обычно отличаются произведения, события в которых приобретают общенациональный масштаб. Там, где на первом плане стоят исключительно вопросы частной жизни, пространственные оппозиции обычно отсутствуют, художественное пространство более однородно. Таким образом, ярко выраженное противопоставление Петербурга и провинции в повести Тургенева дает возможность не только рассматривать взаимоотношения в ней героев как историю их личного общения, но и рассмотреть столицу и провинцию как разные грани русской жизни, сложным образом встречающиеся/не встречающиеся друг с другом в общем пространстве России.

Итак, вторая линия развития русского эпистолярной художественной прозы, представленная, в первую очередь, повестью И. С. Тургенева «Переписка» (1844–1854), — это линия «высокая», «риторическая», «романтическая». В произведениях, относящихся к этой разновидности эпистолярного романа, в переписку вступают герои с высоким уровнем саморефлексии, их жизненная позиция является вполне сложившейся и определенной. Сюжет в этих произведениях разворачивается вокруг таких мотивов, как «горе от ума», одиночество в толпе, по-своему трансформируется здесь образ «лишнего человека». То, что героев в процессе их переписки постигает коммуникативная неудача, а кажущаяся встреча (в эпистолярном пространстве) оказывается всего лишь иллюзией, — связано непосредственно с их собственными решениями или — не-решениями (отсутствием поступка в нужный момент), в то время как внешние обстоятельства, как правило, препятствием не являются и совсем не значимы. Герои имеют все возможности для личной встречи, причем встречи и в буквальном, и в символическом смысле (как дальнейшего объединения судеб), и все внешние обстоятельства этой встрече благоприятствуют — однако герои так и не встречаются, либо их встреча оказывается нежизнеспособной и быстро заканчивается очередной разлукой. В этих романах торжествует личность, характеризующаяся типом уединенного сознания, независимая, страдающая от своего одиночества и одновременно гордая этим. Эту линию русского эпистолярного романа вслед за Тургеневым продолжают, в первую очередь, романы Ф. Степуна, а также рассказы и повести И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Андреева, М. Цветаевой<sup>17</sup>. В центре этой разновидности эпистолярного романа обычно находится любовный сюжет, ситуация любовного rendez-vous (в широком смысле этого слова, как встреча мужчины и женщины и завязавшиеся между ними личные отно-

---

<sup>17</sup> А. И. Куприн «Сентиментальный роман» (1901), Л. Н. Андреев «Два письма» (1916), Ф. Степун «Из писем прапорщика-артиллериста» (1916), И. А. Бунин «Неизвестный друг» (1923), В. Б. Шкловский «ZOO, или Письма не о любви» (1923), Ф. Степун «Николай Переслегин» (1929), М. И. Цветаева «[Флорентийские ночи]»(1930-е)

шения). Письма в такого рода текстах, как правило, четко делятся на «мужские» и «женские», и этот их гендерный признак маркируется и самими героями. Это всегда принципиально переписка мужчины и женщины, это всегда — история любви.





## Заключение

Сформулируем выводы, которые можно сделать, опираясь на проведенный в диссертации анализ материала.

1. *Инвариантная структура эпистолярного романа* складывается из следующих оппозиций:

- переписка/вставные жанры и обрамляющие структуры (аспект композиционно-речевого целого произведения);
- сюжет переписки/реально-жизненный сюжет (аспект внутреннего мира произведения);
- вымышленность/подлинность (аспект художественного завершения).

Эпистолярный роман — это 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 (для героев), и художественной формой (для автора).

2. *История эпистолярного романа в европейской литературе* включает в себя следующие этапы:

- возникновение первых образцов жанра в европейской литературе (XVI–XVII вв.);
- расцвет жанра и формирование жанрового канона (XVIII в.);
- упадок жанра и тиражирование канона (конец XVIII–первая треть XIX в.);
- разнообразные трансформации канона как развитие потенциальных возможностей, заложенных в жанре (XIX–XX в.).

Можно выделить следующие виды трансформаций канона:

— Многочисленные подражания и пародии; своего рода метароманы в письмах, рефлексия над жанровыми константами как таковыми.

— Резкое сокращение объема: «роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный» превращается в эпистолярные повесть, рассказ или новеллу, состоящие из небольшого количества писем, вплоть до одного письма. Более того, эта тенденция, доведенная до предела, нередко приводит к тому, что происходит потеря эпистолярной формы (в тексте рассказа преобладает традиционное повествование, часто — с включением одного или нескольких вставных писем). Что примечательно, эпистолярный сюжет при этом сохраняется.

— Авторская рефлексия над коммуникативной природой письма и переписки, в частности, над типом отношений адресант-адресат: письма в прошлое, письма самому себе.

— Вставное письмо как «память жанра» эпистолярного романа. Этот механизм *обращает* схему, предложенную Бахтиным. Часть в составе целого (вводное письмо в барочном романе) приобретает черты целого, в которое включаются другие составляющие (эпистолярный роман), а затем снова становится частью, содержащей память о себе как о целом. Другими словами, это часть, в которой в сжатом виде содержится целое.

— Игра с оппозицией подлинное/вымышленное, реальные письма реальных людей в функции художественных текстов.

— Взаимодействие переписки со смежными жанровыми структурами, смешанные типы романов: роман в письмах плюс роман-дневник и т.д.

3. *Развитие эпистолярного жанра в русской литературе* обратно его развитию в литературе европейской. Сначала сформировавшаяся западная традиция осваивается на русской почве. Затем, будучи вписан в контекст русской классической прозы XIX века, эпистолярный жанр приобретает оригинальные черты, встает на собственный путь развития. Формируется особая национальная специфика русской эпистолярной художественной прозы.

Первый русский эпистолярный роман, «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина (1766), как бы выполняет функцию перевода на русский язык европейского романа в письмах, воспроизводя его жанровый канон.

С подражаниями Ричардсону, Руссо и Гете русская публика ознакомилась раньше, чем собственно с переводами. При этом подражания пользовались бóльшей популярностью. Можно говорить о второй половине XVIII в. как о периоде русского подражательного романа в письмах, который характеризуется тиражированием мотивов и приемов, ставших уже частью традиции, копированием канона.

Закрепление инвариантного сюжета приводит к его герметизации и последующей деактуализации. Это позволяет создавать эпистолярные повести и новеллы малого объема, в которых фиксируются только основные, ключевые моменты инвариантного сюжета. Причем форма переписки и основной сюжет уже не связаны друг с другом напрямую. Кризис жанра приводит к разрыву эпистолярной формы и содержания, которые органично сосуществовали и коррелировали в период расцвета жанра.

4. *Пушкин* завершает эпоху подражательного русского романа в письмах: он создает собственный эпистолярный роман, который построен как метароман по отношению к европейской традиции жанра и актуализирует неразрешимое противоречие между старой формой и новым сюжетом.

В то же время в романе «Евгений Онегин» отношения главных героев во многом описаны как реализация эпистолярного сюжета, и именно этот тип сюжета станет инвариантным для эпистолярного жанра в русской литературе.

5. Роман *Ф. М. Достоевского* «*Бедные люди*» (1846) и повесть *И. С. Тургенева* «*Переписка*» (1852) начинают собою две линии развития оригинальной русской эпистолярной художественной прозы. Первая линия связана с проблемой маленького человека, обретающего «я» через обретение письменного слога. Вторая линия связана с универсальной для русской литерату-

ры сюжетной ситуацией «русский человек на rendez-vous»: жизненная позиция главного героя поверяется его поведением в любви.

Обе линии развития связаны с актуализацией и развитием диалогического потенциала, заложенного в форме переписки, следовательно, проблемы общения и взаимопонимания. Эта проблематика выходит на первый план в результате разнообразных трансформаций, которым подвергается канонический эпистолярный роман XVIII в. Сосуществование и взаимная дополняемость двух линий развития жанра очерчивают его границы и выявляют диапазон художественных возможностей русской эпистолярной прозы.

Итоги и результаты исследования позволяют наметить два круга вопросов, которые подлежат дальнейшему рассмотрению.

Во-первых, это ряд собственно литературоведческих проблем. Постановка вопроса о закономерностях развития эпистолярного жанра в русской литературе дает ключ к решению многих более частных проблем.

1. Анализ многих «забытых» или «незамеченных» произведений русской литературы с точки зрения их жанровой ориентации также представляется необходимым и актуальным.

2. Безусловно, дальнейшего изучения требуют выделенные нами две линии развития собственно русской эпистолярной художественной прозы. Подробный анализ указанных нами текстов (по преимуществу XX века), безусловно, необходим, но в рамках данного исследования оказался просто невозможным в силу ограниченности объема и проблематики диссертационного исследования.

3. Актуальным представляется изучение эпистолярных жанров в сравнительном освещении, в частности, исследование развития русской и зарубежной эпистолярной прозы в их соотносительности друг с другом, выявление механизмов их взаимодействия.

4. Выявление логики трансформации жанра романа в письмах дает нам ключ к анализу предельно широкого круга эпистолярных текстов, в первую

очередь, XIX–XX вв., анализ которых вне жанровой традиции неизбежно оказывался неполным. Каждое из направлений трансформации жанра выводит нас на ту или иную теоретико-литературную проблематику, в частности, проблему типологии адресата или проблему взаимодействия письма как жанра с другими формами перволичного повествования, в первую очередь, дневником и мемуарами. Безусловно, учет традиции эпистолярного романа позволит по-новому рассмотреть проблему *вставных писем* в русской классической прозе.

5. Логика трансформации эпистолярного романа приводит не только к его активному взаимодействию со смежными жанрами, но и к тому, что письмо и переписка находят свою реализацию в иных родовых структурах. Еще одним направлением наших дальнейших исследований будет обращение к проблеме *эпистолярной лирики* (жанр письма в лирике в его соотносительности с жанром послания) и *эпистолярной драмы*.

Есть и более широкий круг вопросов, выходящих за рамки узколитературоведческой проблематики.

1. Вопросы, затронутые в теоретической главе, выводят нас на более широкую проблематику функционирования эпистолярных жанров в литературе, культуре и быте. Так, исследование взаимодействия художественных и нехудожественных эпистолярных структур (взаимодействие на границе *fiction* и *non-fiction*), их взаимопроницаемости делает продуктивным рассмотрение эпистолярной литературы как одной из разновидностей «человеческого документа», документальной литературы, в которой особым, отличным от художественных текстов, образом представлена оппозиция *правда/вымысел*. Особенно интересными в связи с этим представляются случаи взаимообратимых переходов текстов *fiction* в *non-fiction* и наоборот и закономерность самой возможности такого рода метаморфоз в случае именно эпистолярных текстов.

3. Кроме того, об эпистолярной литературе было бы целесообразно говорить в рамках темы «Дискурсивные практики частной жизни (письма,

дневники, воспоминания)», тем самым включая изучение эпистолярности в широкий круг социокультурной проблематики.

4. Исследование эпистолярного текста как особого типа повествования выводит на проблему взаимодействия личной переписки автора и его обращения к эпистолярной форме как форме художественной на начальных, ранних стадиях своего творческого пути, когда автобиографическое начало в его произведениях предельно активно.

5. Изучение эпистолярных текстов как особой **коммуникативной** структуры, как нам кажется, позволит выявить новые аспекты в поэтике жанра, описать его эксплицитно выраженную (самой формой переписки) принципиально **диалогическую природу**, и, в то же время, выйти за рамки замкнутого литературоведческого рассмотрения этого феномена (сугубо в историко-литературном разрезе либо как статичное художественное целое) и ввести его изучение в контекст общих проблем социокультурной коммуникации и дискурсивных практик.

## Библиография

1. Апухтин А.Н. Архив графини Д\*\*. Повесть в письмах // Апухтин А.Н. Песни моей Отчизны. Стихотворения. Проза / Предисл. и послесл. Р.В. Иезуитовой. – Тула, 1985. – С. 189–238.
2. Бестужев-Марлинский А.А. Роман в семи письмах // Бестужев-Марлинский А.А. Русские повести и рассказы. – СПб., 1832. – Ч. 4. – С. 197–216.
3. Вонлярлярский В.А. Ночь на 28-е сентября // Вонлярлярский В.А. Большая барыня: Роман, повесть, рассказы. – М., 1987. – С. 194–298.
4. Воскресенский М. Замоскворецкие Тереза и Фальдони // Воскресенский М. Повести и рассказы: В 4 ч. – М., 1858. – Ч. 3. – С. 171–233.
5. Ган Е.А. Суд света // Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц 1-й половины XIX в. – М., 1986 – С. 148–212.
6. Георгиевский И. Евгения, или Письма к другу // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. – М., 1990. – С. 239–288.
7. Гете И.В. Страдания юного Вертера // Собр. соч.: В 10 т.: Пер. с нем. – М., 1978. – Т. 6. – С. 5–102.
8. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только: Пер. с фр. – Минск, 1999. – 832 с.
9. Достоевский Ф.М. Роман в девяти письмах // Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 230–239.
10. Он же. Бедные люди // Там же. – С. 13–108.
11. Дружинин А.В. Полинька Сакс. Дневник. – М., 1989. – 432 с.
12. Жадовская Ю.В. Переписка // Дача на Петергофской дороге. С. 323–342.

13. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 113–136.
14. Кржижановский С. Штемпель: Москва (13 писем в провинцию) // Собр. соч.: В 5 т. – СПб., 2001. – Т. 1. – С. 509–549.
15. Крюденер Ю. Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г...: Пер. с фр. – М., 2000. – 430 с.
16. Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. – М., 1990. – 623 с.
17. Леонар Н.Ж. Новая Клементина или Письма Генриетты де Бервиль: Пер. с фр. – М., 1789.
18. Он же. Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе: В 4 кн.: Пер. с фр. – М., 1804.
19. Лондон Д. Письма Кэмптона-Уэсу // Полн. собр. соч.: Пер. с англ. – М.; Л., 1929. – Т. 24, кн. 47–48. – С. 159–266.
20. Львов П.Ю. Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки. Сочинение Павла Львова: В 2 ч. – СПб., 1789.
21. Мериме П. Аббат Обен / Пер. с фр. М.Лозинского // Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1963. – Т. 2. – С. 390–403.
22. Морозов А.Г. Чужие письма. – М., 1999. – 128 с.
23. Он же. Общая тетрадь // Знамя. – 1999. – № 5.
24. Он же. Прежние слова // Там же. – 2002. – №4.
25. Муравьев М.Н. Полное собрание сочинений: В 3 т. – СПб., 1819–1820.
26. Муравьев Н.Н. Всеволод и Велеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах. – СПб., 1807. – 369 с.
27. Некрасов Н.А. Роман в письмах // Полн. собр. соч.: В 12 т. – М., 1948–1953. – Т. 5. – С. 581–584.
28. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1959. – 496 с.
29. Прево Аббат. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи: Пер. фр. – М., 1967. – С. 155–509.



30. Пушкин А.С. [Роман в письмах] // Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1995. – Т. 8, кн. 1. – С. 43–56.
31. Он же. [Марья Шонинг] // Там же. С. 391–397.
32. Ричардсон С. Англинские письма или История кавалера Грандиссона. Творение г. Ричардсона, сочинителя Памелы и Клариссы: В 8 ч.: Пер. с фр. – СПб., 1793–1794.
33. Он же. Достопамятная жизнь девицы Кларисы Гарлов.: В 6 ч.: Пер. с фр.– СПб., 1791–1792.
34. Он же. Памела или Награжденная добродетель. Англинская нраво-учительная повесть, сочиненная г. Ричардсоном: В 4 ч.: Пер. с фр. – Ч. 1–4. – СПб., 1787.
35. Ростопчина Е. П. У пристани: Роман в письмах. Гр. Евдокии Ростопчиной: В 9 ч. – СПб., 1857.
36. Она же. Стихотворения. Проза. Письма. – М., 1986. – 448 с.
37. Руссо Ж.Ж. Юлия, или Новая Элоиза // Избр. соч.: В 3 т.: Пер. с фр. – М., 1967. – Т. 2. – 768 с.
38. Санд Ж. Жак // Собр. соч.: В 9 т.: Пер. с фр. – Л., 1971. – Т. 3. – С. 5–288.
39. Сомов О.М. Роман в двух письмах // Русские повести XIX века 20–30-х годов: В 2 т. – М.; Л., 1950. – Т. 1. – С. 499–519.
40. Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера. Голдсмит О. Векфильдский священник: Пер. с англ. – М., 1972. – 568 с.
41. Сушков М.В. Российский Вертер // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. – М., 1990. – С. 110–130.
42. Тургенев И.С. Фауст // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Т. 5. – М., 1980. – С. 90–129.
43. Он же. Переписка // Там же. – С. 18–48.
44. Хармс Д. И. <Дорогой Никандр Андреевич...> // Полн. собр. соч.: В 3 т. – СПб., 1997. – Т. 2. – С. 38–39.

45. Цвейг С. Письмо незнакомки / Пер. с нем. Д. Гофинкеля // Собр. соч.: В 7 т. – М., 1963. – Т. 1. – С. 343–379.
46. Шкловский В.Б. ZOO, или Письма не о любви // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1973. – Т. 1. – С. 163–230.
47. Эмин Ф. Письма Эрнеста и Доравры: В 4 ч. – СПб., 1766.
  
48. Абрамовских Е.В. Незавершенная проза Пушкина // Вестн. Челябин. ун-та. Сер. 2, Филология. – 1999. – № 1. – С. 54–69.
49. Она же. Рецепция незавершенной прозы А.С.Пушкина в русской литературе XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2000.
50. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
51. Акишина А.А. Письмо как один из видов текста // Рус. яз. за рубежом. – 1982. – № 2. – С. 57–63.
52. Акишина А.А., Формановская Н.И. Этикет русского письма. 4-е изд. – М., 1989. – 191 с.
53. Альтман М.С. Гоголевские традиции в творчестве Достоевского // Slavia. – 1961. – Т. 30. – Вып. 3. – С. 443–461.
54. Андреев В. Конструктивная теория виртуального романа // Мир Internet. 1999. – № 1. – С. 84–89.
55. Он же. Конструктивная теория виртуального романа или Психологические советы начинающему игроку // Мир Internet. – 1999. – № 3. – С. 86–89.
56. Аругюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явления цитации // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М., 1992. – С. 52–79.

57. Она же. Некоторые типы диалогических реакций и «почему»-реплики в русском языке // Филол. науки. – 1970. – № 3. – С. 44–58.
58. Она же. О типах диалогического стимулирования // Теория и практика лингвистического описания иноязычной разговорной речи. – 1972. – С. 3–5. – (Учен. зап. Горьк. пед. ин-та ин. яз; Вып. 49).
59. Она же. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 356–367.
60. Она же. Типы языковых значений. (Оценка. Событие. Факт) – М., 1989. – 338 с.
61. Она же. Язык и мир человека. – М., 1998. – 896 с.
62. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Перволичная повествовательная форма в художественной прозе // Материалы Всесоюз. симп. по вторичным моделирующим системам. – I (5). Тарту, 1974. – С. 216–222.
63. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе: Пер. с нем. – М.; СПб., 2000. – 511 с.
64. Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А.А. О Пушкине. – Л., 1977. – С. 50–88.
65. Байбурин А.К. О повышении ранга писем (переход деловых писем в публицистику) // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тез. [Докл.]. Кяэрику, 10–20 мая 1968 г. – Тарту, 1968. – С. 88–91.
66. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 2000. – С. 196–238.
67. Он же. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М., 1994. – 616 с.
68. Он же. Фрагменты речи влюбленного: Пер. с фр. – М., 1999. — 432 с.
69. Он же. S/Z: Пер. с фр. – М., 1994.- 303 с.

70. Баршт К.А. Две переписки. Ранние письма Ф.М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура: Альм. № 3. – Москва, 1994. – С. 77–93.
71. Он же. В каллиграфической лаборатории Ф.М. Достоевского // Лит. учеба. – 1987. – № 4. – С. 129–134.
72. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. – М., 2000. – 1004 с.
73. Батюшков Ф.Д. Ричардсон, Пушкин и Л.Толстой (К эволюции семейного романа: от «Клариссы Харлоу» к «Анне Карениной») // Журнал Мин. нар. просв. – 1917. – Ч. 71 (сент.).
74. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. – 336 с.
75. Он же. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – 810 с.
76. Он же. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М., 1997. – 731 с.
77. Он же. То же: Т. 2: Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. – М., 2000. – 800 с.
78. Он же. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М., 2000. – 640 с.
79. Белкнап Р. О традиции эпистолярного романа в «Романе в девяти письмах» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. – СПб., 1996. – Т. 13. – С. 23–28.
80. Белецкий А.И. Достоевский и натуральная школа в 1846 году // Білецький О. Збрання праць. – Київ, 1966. – Т. 4. – С. 327–342.
81. Белецкий А. И. И.С. Тургенев и русские писательницы 1830-60-х годов // Творческий путь Тургенева. Сборник статей под ред. Н.Л.Бродского. Пг., 1923. С. 156—162.

82. Белунова Н.И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX–начала XX в. (Жанр и текст писем). – СПб., 2000. – 140 с.
83. Она же. Искусство эпистолярия в художественном произведении // Рус. яз. в школе. – 1995. – № 5. С. 77–82.
84. Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский. – Прага, 1936. – 214 с.
85. Блюм А.В. Массовое чтение в русской провинции конца XVIII – первой четверти XIX в. // История русского читателя. – Л., 1973. – Вып. 7. – С. 35–57.
86. Богданов В.А. Роман // Краткая лит. энциклопедия. – М., 1962-1978. – Т. 6. – Стб. 350.
87. Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин». P.S. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С.17–77.
88. Он же. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. – М., 1974. – С. 161—209.
89. Он же. Поэтика Пушкина: Очерки. – М., 1974. – 208 с.
90. Он же. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969. – С. 210–240
91. Он же. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин. P.S. Примечания к теме об Онегине и Ставрогине // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – С. 152–191.
92. Он же. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Там же. – С. 121–151.
93. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С. 108–135.
94. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001. – 320 с.
95. Брюсов В.Я. Неоконченные повести из русской жизни // Брюсов В.Я. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. – М.; Л., 1929. – С. 95–106.

96. Бубер М. Проблема человека. – М., 1992. – 146 с.
97. Он же. Я и Ты. – М., 1992. – 173 с.
98. Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) // Рус. лит. – 1963. – № 4.
99. Веселова А. Жанр романа в России в XVIII веке (проблема дефиниции) // Studia Slavica: Сб. науч. тр. молод. филол. – Таллинн, 1999. – Вып. 1. – С. 17–26.
100. Веселовский А.Н. История или теория романа? // Веселовский А.Н. Из истории романа и повести: Материалы и исслед. – СПб., 1886. – Вып. 1.
101. Он же. Историческая поэтика. – М., 1989. – 404 с.
102. Викторovich В.А. Гоголь в творческом сознании Достоевского // Достоевский: Материалы и исслед. – СПб., 1997. – Т. 14. – С. 216–233.
103. Он же. Жанр записок у Толстого и Достоевского // Лев Толстой и русская литература. – Горький, 1981. – С. 18–25.
104. 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. 209–226.
105. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – С. 477–492.
106. Он же. Сюжет и архитекtonика романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // Творческий путь Достоевского. – М., 1924. – С. 49–103.
107. Он же. Тургенев и школа молодого Достоевского // Рус. лит. – 1959. – № 2.
108. Виноградова Е.М. Закономерности и аномалии эпистолярного повествования в художественном произведении // Рус. яз. в школе. – 1991. – № 6. – С. 53–58.

109. Она же. Русская эпистолярная литература XVIII–XIX веков в аспекте категории времени; МПГУ им. В.И. Ленина. – М., 1991. – Деп. рук.
110. Она же. Художественная функция эпистолярной формы в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди»; МПГУ им. В.И. Ленина. – М., 1991. – Деп. рук.
111. Она же. Эпистолярные речевые жанры: прагматика и семантика текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1991.
112. Винокур Г.О. Пушкин-прозаик // Винокур Г.О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. – М., 1925. – С. 179–188.
113. Вихлянец В. Проблема изучения читателя (Читатель Пушкинской поры) // Историко-литературные опыты. – Иркутск, 1936. – С.29–46.
114. Волкова Т.Н. К вопросу о функциях вводного жанра в реалистическом романе // Литературный текст: Проблемы и методы исследования.6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: Сб. науч. тр. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – С. 121–127.
115. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М., 1998. – 327 с.
116. Она же. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. – Таллинн, 1980. – 216 с.
117. Она же. Пушкин и Шодерло де Лакло: На пути к «Роману в письмах» // Пушкинский сборник. – Псков, 1972. – С. 84–114. – (Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена; Т. 483).
118. Она же. Пушкин и французская литература (история изучения проблемы) // А.С. Пушкин и мировая культура: Междунар. науч. конф. Материалы. Москва, 2-4 февраля 1999 года. — М.,1999. – С. 173–175.
119. Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. – М., 1968–1973.
120. Гиндин С.И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // Язык и личность. – М., 1989. – С. 63–76.

121. Он же. Внутренняя организация текста. Элементы теории и семантический анализ. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973.
122. Гинзбург Л.Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопр. лит. – 1970. – №7. – С. 62–91.
123. Она же. О литературном герое. – Л., 1979.
124. Она же. О психологической прозе. – М., 1999. – 411 с.
125. Она же. Эвфемизмы высокого (По поводу писем людей пушкинского круга) // Вопр. лит. – 1987. – № 5.
126. Глинкина Л.А. Весь Ваш без церемоний: речевой этикет в частных письмах 19 века // Рус. речь. – 1985. – № 1. – С. 39–45.
127. Головин В.В. Круг чтения лицейстов пушкинского времени // История русского читателя. – Л., 1982. – Вып. 4. – С. 31–46.
128. Горнфельд А. Эпистолярная литература // Энциклопедический словарь. / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1904. – Т. XIa (80) . – С. 921–925.
129. Гречаная Е.П. Пушкин и французская аристократическая литература XVII-XVIII веков // А.С. Пушкин и мировая культура. Междунар. науч. конф. Материалы. Москва, 2-4 февраля 1999 года. — М., 1999. — С. 179–180.
130. Она же. Юлия Крюденер и ее роман // Крюденер Ю. Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г... / Изд. подг. Е.П. Гречаная. – М., – 2000. – С. 316–391.
131. Гринцер П.А. Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. – М., 1980.
132. Он же. Типология средневекового романа. // Вопр. лит. – 1984. – № 7.
133. Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927.
134. Громов В.А. Повести И.С. Тургенева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1962.
135. Гроссман Л. Культура писем в эпоху Пушкина // Гроссман Л. Цех пера: Эссеистика. – М., 2000. – С. 491–499.



136. Он же. Портрет Манон Леско: Два этюда о Тургеневе. – Одесса, 1919.
137. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. – М., 1936.
138. Он же. Русская литература XVIII века. – 2-е изд. – М., 1999.
139. Он же. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957.
140. Данкер З.М. Функционально-семантическая организация текста частного письма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1992.
141. Де Ман П. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. – Екатеринбург, 1999. – 368 с.
142. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – Благовещенск, 2000. – 308 с.
143. Дементьев В.В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопр. языкознания. – 1997. – № 1. – С. 109–121.
144. Диалог: теоретические проблемы и методы исследования / Под ред. Н.А. Безменовой. – М., 1991.
145. Дибелиус В. Морфология романа. – М., 1923.
146. Дмитриева Е.А. Русские письмовники середины 18–первой трети 19 в. и эволюция русского эпистолярного этикета // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1986. – Т.45. – № 6. – С. 543–551.
147. Дмитриева Е.Е. Эпистолярный жанр в творчестве А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986.
148. Долинин А.С. Блуждающие образы. О художественной манере Достоевского // Долинин А.С. Достоевский и другие. – Л., 1989. – С. 88–97.
149. Драгомирецкая Н.В. А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»: манифест диалога-полемики с романтизмом. – М., 2000. – 256 с.
150. Дружинин А.В. «Кларисса Гарлов», роман Самуила Ричардсона // Дружинин А.В. Собр. соч. – СПб., 1865. – Т. 5. – С. 7–47.
151. Он же. Повести и рассказы И. Тургенева (1857) // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. – М., 1988.

152. Дыдыкина О.А. Текстовые образования, связанные с эпистолярной коммуникацией, в русских литературных путешествиях XIX века // *Hermeneutics in Russia*. – 1998. – Vol. 2.
153. Дэкс П. Семь веков романа. – М., 1962. – 481 с.
154. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966. – 472 с.
155. Ермакова Н.А. Прозаический парафраз «романа в стихах» («Роман в письмах» в контексте пушкинской прозы) // *Ars interpretandi*: Сб. ст. к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова: – Новосибирск, 1997. – С. 53–60.
156. Она же. Сюжетный эквивалент «болтовни» в «Пиковой даме» и «Романе в письмах» // *Болдинские чтения*. – Н. Новгород, 1998. С. 107–116.
157. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. – М., 1997. – 102 с.
158. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
159. Жимагулова Б.С. Категория контактности между партнерами коммуникации // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. – 1983. – Вып. 203. – С. 16–29.
160. Она же. Роль контактных средств в управлении диалогом // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. – 1984. – Вып. 231. – С. 163–174.
161. Жирмунский В.М. Гете в русской поэзии // *Лит. наследство*. – 1932. – № 4–6. – С. 520–534.
162. Он же. «Российский Вертер» // Сб. статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С. Орлова. – Л., 1934. – С. 547–556.
163. Занько С.Ф. Основные вопросы лингвистической теории диалога: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1971.
164. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М., 1987.

165. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. – Л., 1985.
166. Земская Е.А. Политематичность как характерное свойство непринужденного диалога // Разновидности городской устной речи. – М., 1988. – С. 234–240.
167. Зыкова Е.П. Ричардсон и Гете: Об эволюции мотива любовного треугольника в просветительском и сентиментальном романе // Гетевские чтения. 1997. – М., 1997. – Т. 4. – С. 163–179.
168. Иезуитова Р.В. Светская повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. – Л., 1973. – С. 169–200.
169. Истомин К.К. «Старая манера» Тургенева (1834–1855гг.). – СПб., 1913.
170. История русского романа: В 2 т. – М.; Л., 1962–1964.
171. Казакова Н.Н. Коммуникативно-прагматические функции эгоцентра «Я» в художественном тексте // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб., 1993. – С. 138–145.
172. Казеко Т.Н. Разговорная речь и бытовые письма // Вопр. стилистики. – Саратов, 1984. – Вып. 23. – С. 97–112.
173. Каирова Т.С. Интеграция содержательно-концептуальной информации в эпистолярных текстах (на материале эпистолярного наследия Франции 18 в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989.
174. Она же. Пространственно-временные характеристики эпистолярного романа // Прагматические аспекты лексикологии и стилистики французского языка: Сб. науч. тр. Моск. гос. пед. ин-та иностр. яз. им. М. Тореза. – М., 1987. – Вып. 292. – С. 62–78.
175. Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М., 1990. – С. 197–246.
176. Квятковский А. Письмо // Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1966. – С. 212–213.
177. Он же. Эпистолярная форма // Там же. – С. 357.

178. Кирай Д. Художественная структура ранних романов Достоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1968.
179. Кобозева И.М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности // Новое в заруб. лингвистике. Вып.17. Теория речевых актов. – М., 1986.
180. Ковалева Т.В. Лингвопрагматический аспект текста «письмо» (на материале современной немецкой литературы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993.
181. Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 890–892.
182. Он же. Роман – эпос нового времени // Теория литературы: В 3 кн. Кн.2. – М., 1964. – С. 97–172.
183. Компаньон А. Демон теории: Пер. с фр. – М., 2001. – 336 с.
184. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М., 1994. – Вып. 1. – С. 45–87.
185. Он же. О генезисе и основных особенностях жанрового содержания романа // Науч. докл. высш. школы. Сер. Филол. науки – 1972. – № 4.
186. Он же. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сб. – М., 1976. – С. 65–76.
187. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. – СПб., 1994. – 286 с.
188. Краснов Г.В. Сюжеты русской литературы. – Коломна, 1991. – 141 с.
189. Крупчанов Л. Эпистолярная форма // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 469.
190. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература. – М., 1980.
191. Она же. Структура повести и романа И.С. Тургенева 1850-х годов. – Тула, 1977.
192. Она же. Художественный метод Тургенева-романиста. – Тула, 1972.

193. Лазурчук Р.М. Дружеское письмо 2-й половины XVIII в. как явление литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1972.
194. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. – М., 1990.
195. Лежнев А.З. Проза Пушкина: Опыт стилового исследования. – М., 1966. – 263 с.
196. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985.
197. Лекомцева М.И. Структура ролей в коммуникативном акте и теория литературных жанров. Семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. II. – Тарту, 1979 – (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып.481).
198. «Лирическая проза» в зарубежных литературах: (Мемуарная и эпистолярная проза). / Под ред. В.Е. Балахонова. – СПб., 1993.
199. Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997. – Вып. 1. – 100 с.
200. Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1999. – Вып. 2. – 120 с.
201. Лихачев Д.С. В поисках выражения реального // Достоевский: Материалы и исслед. – Л., 1974. – Т. 1. – С. 5–13.
202. Логунова Н.В. Жанр эпистолярной литературы в русской прозе второй половины XVIII в. // Вопросы поэтики художественного творчества. – Ростов н/Д, 1997.
203. Она же. Эпистолярный жанр в русской литературе второй половины XVIII – первой трети XIX вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д, 1999. – 19 с.
204. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Лотман Ю.М. Карамзин. – СПб., 1997. – С.484–564.
205. Лотман Ю.М. Пути развития русской прозы 1800–1810-х гг. // Там же. – С. 349–417.

206. Он же. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб., 1995. – С. 393–462.
207. Он же. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Там же. – С. 472–762.
208. Он же. Руссо и русская культура XVIII–начала XIX века // Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 2. – С. 40–99.
209. Он же. Семиосфера. – СПб., 2000. — 704 с.
210. Он же. Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. – С. 10–310.
211. Он же. Текст в тексте // Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 148–160.
212. Лукач Д. Теория романа // Новое лит. обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.
213. Магомедова Д.М. Переписка как целостный текст и источник сюжета (на материале переписки Блока и Андрея Белого, 1903-1908 гг.) // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. – М., 1997. – С. 111–130.
214. Манн Ю.В. Автор и повествование // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1991. – № 1. – С. 3–19.
215. Он же. Другой Тургенев // Тургенев И.С. Повести и рассказы. Стихотворения в прозе. – М., 1993. – С. 3–10.
216. Он же. «Истинно лишний человек» (к типологии центрального персонажа повести И.С.Тургенева «Дневник лишнего человека» // И.С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции. – Будапешт, 1994. – С. 140–151.
217. Он же. К спорам о художественном документе // Новый мир. – 1968. – № 8. – С. 244–254.
218. Он же. «Лишний человек» // Краткая лит. энциклопедия. Т. 4. С. 400–402.

219. Он же. Об эволюции повествовательных форм (второй пол XIX в.) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1992. – № 1. С. 40–59.
220. Он же. «Открыть человека в человеке» // Достоевский Ф.М. Бедные люди. – М., 1988. – С. 5–23.
221. Он же. Путь к открытию характера // Достоевский – художник и мыслитель. – М., 1972. – С. 284–311.
222. Маркевич Г. Литературные роды и жанры / Пер. В.В. Мочаловой // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980. — С. 169–201.
223. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30-50-е годы). – Л., 1982.
224. Он же. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов (Предварительные замечания) // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна: Сб. статей. – М., 2001. – С. 275–292.
225. Он же. Тургеневский тип реалистического романа (1855–1862 гг.). – М., 1982.
226. Он же. Человек в романах И.С. Тургенева. – Л., 1975.
227. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986.
228. Он же. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983.
229. Миллер Т.А. Античные теории эпистолярного стиля // Античная эпистолография. Очерки. – М., 1967.
230. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. – Тверь, 2000. – 98 с.
231. Он же. Поэтика натурализма. – Тверь, 1996. – 164 с.
232. Он же. Семантика текста и семантика произведения: "множественность" потенциальная и реализованная // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Межвуз. сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – Вып. 4. – С. 10–19.

233. Он же. Текст, контекст, интертекст: введение в проблематику сравнительного литературоведения. – Тверь, 1998. – 84 с.
234. Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 137–203.
235. Михайлов А.Д. Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990.
236. Он же. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976.
237. Муравьев В.С. Эпистолярная литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Стлб. 1233–1235.
238. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. – СПб., 1998. – 928 с.
239. Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821–1849. – Л., 1979.
240. Нижникова Л.В. Письмо как тип текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1991.
241. Никитина О.В. Эпистолярные повествования в художественной литературе // Филол. этюды. – Саратов, 1998. – Вып. 1. – С. 219–222.
242. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов / Общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – М., 1986.
243. Ножкина Э.М. Языковая личность в структуре письма // Вопр. стилистики. – Саратов, 1996. – Вып. 26. – С.53–63.
244. Орлов П.А. Русский сентиментализм. – М., 1977. – 270 с.
245. Он же. История русской литературы XVIII века. Развитие русского классицизма. – М., 1982.
246. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. — С.260-295 .
247. Павлова А.С. Читатель Московского университета первой половины XIX в. // История русского читателя. – Л., 1973. – Вып. 1. – С. 58–76.
248. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). – 2-е изд. – М., 2001. – 288 с.



249. Паперно И.А. Переписка А.С. Пушкина как целостный текст // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 240. – Тарту, 1977. – С. 71–81.
250. Она же. Переписка как вид текста. Структура письма // Материалы Всесоюз. симп. по вторичным моделирующим системам. I (5). – Тарту, 1974. – С. 214–215.
251. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). – Л., 1987. – 336 с.
252. Печерская Т.И. Загадочная Федора (Об одной из авторских проекций в романе Ф.М.Достоевского «Бедные люди») // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна. – С. 264–274.
253. Она же. Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика). – Новосибирск, 1999. – 230 с.
254. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М., 1989.
255. Полный всеобщий письмовник, или Подробное и ясное наставление, как сочинять и писать всякого рода письма. – М., 1798.
256. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение // Семиотика, 1983. – С. 370–399.
257. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С. Тургенев. Материалы и исследование. – Орел, 1940. – С. 90–107.
258. Он же. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории рус. лит. – М., 2000. – С. 427–447.
259. Радзиевская Т.В. Текстовая коммуникация. Textoобразование // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М., 1992. – С. 79–108.
260. Рейтблат А.И. Читательская аудитория в России в пушкинскую эпоху // Университетский пушкинский сборник. – М., 1999. – С. 23–31.
261. Рикер П. Время и рассказ: Пер. с фр. – М.; СПб., 1998. – Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – 314 с.
262. Он же. Время и рассказ... 2000. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – 224 с.

263. Он же. История и истина: Пер. с фр. – СПб., 2002. – 400 с.
264. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. – М., 1994. – 224 с.
265. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. – Л., 1973.
266. Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. – Т. 1–4. – М., 1989–1999.
267. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж, 1989.
268. Он же. Поэтика романа. – Саратов, 1990.
269. Он же. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна. – С. 9–21.
270. Он же. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 67–71.
271. Он же. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования.6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: Сб. науч. тр. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – С. 88–102.
272. Он же. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978.
273. Седова О.Н. Эпистолярный стиль в системе функциональных стилей русского языка // Филол. науки. – 1985. – № 6. – С. 57–62.
274. Сидяков Л.С. «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828–1830-х годов (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения. – Л., 1975. – С. 28–39.
275. Он же. Художественная проза Пушкина. – Рига, 1973. – 219 с.
276. Сиповский В.В. Влияние «Вертера» на русский роман XVIII в. // Журнал Министерства народного просвещения. – 1906. – Нов. сер. 1. – № 1, отд. 2. – С. 52–106.
277. Он же. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). – СПб., 1903. – Ч. 1.

278. Он же. Очерки из истории русского романа. – СПб., 1909–1910. – Т. 1, вып. 1–2.
279. Соколянский М.Г. Западно-европейский роман эпохи Просвещения (проблемы типологии). – Киев; Одесса, 1983. – 140 с.
280. Он же. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 119–120.
281. Соловьева Т.В. «Онегинская» традиция в произведениях И.С. Тургенева // Проблемы современного пушкиноведения. Сб. статей. – Псков, 1996. – С. 144–150.
282. Она же. И.С. Тургенев и А.С. Пушкин: подражание и преемственность // Материалы междунар. Пушкинской конф. (Псков, 1-4 октября 1996 г.) – Псков, 1996. – С. 110–115.
283. Степанов Н.Л. Проза Пушкина. – М., 1962. – 300 с.
284. Стороженко Н. Романъ // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. – СПб., 1899. – Т. 27 (53). – С. 68–71.
285. Тамарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 263–265.
286. Он же. К типологии героя в русском романе (постановка проблемы) // Сюжет и время: К семидесятилетию Г.В. Краснова: Сб. науч. тр. – Коломна, 1991. – С.28–32.
287. Он же. Роман // Бахтинский тезаурус. Материалы и исслед.: Сб. статей. – М., 1997. – С. 175–181.
288. Он же. Роман // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997. – Вып. 1. – С. 33–36.
289. Он же. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997. – 203 с.
290. Он же. «Свое» и «чужое» в эпическом тексте // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. – Тверь, 1997. – Вып. 5. – С. 3–13.

291. Он же. Структура сюжета в романах Тургенева (к постановке проблемы) // Тургеневские чтения (11–13 ноября 1998 г.): Тез. – М., 1998. – С. 17–24.
292. Он же. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь, 2001. – 72 с.
293. Тимофеев Л. Эпистолярная литература // Энциклопедический словарь Гранат. – 7-е изд. – М., 1948. – Т. 54. – С. 417–418.
294. Годд III У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху: Пер с англ. – СПб., 1994. – 207 с.
295. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 7–111.
296. Он же. Из истории русской литературы. – М., 2001. – Т. 2: Русская литература второй половины XVIII в.: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн.1. – 912 с.
297. Он же. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–285.
298. Троицкий Ю.Л. Эпистолярный дискурс в России XIX века: пощечина, розыгрыш, дуэль // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск, 1999. – С. 460–469.
299. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 198–227.
300. Он же. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 137–147.
301. Он же. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 121–137.
302. Он же. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 52–78.

303. Он же. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – С.158–200.
304. Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001. – 192 с.
305. Он же. Архитектоника коммуникативного события (к первоосновам коммуникативной дидактики) // Дискурс. – 1996. – № 1. – С. 30–38.
306. Он же. Модусы художественности (Конспект цикла лекций) // Дискурс. – 1998. – № 5/6. – С. 163–174.
307. Он же. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь, 2001. – 58 с.
308. Он же. Онтология коммуникации // Дискурс. – 1998. – № 5/6. – С. 5–17.
309. Он же. Парадигмы художественности // Дискурс. – 1997. – № 3/4. – С. 175–180.
310. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 7–218.
311. Урнов Д. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1975. – Т. 8. – С. 918–920.
312. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы: Пер. с англ. – М., 1978. – 325 с.
313. Феррацци М. «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина и «Юлия или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо: подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. – СПб., 1999. – Т. 21. – С. 167–172.
314. Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. – М., 1920. – С. 3–39.
315. Форстер Э. Аспекты романа // Форстер Э. Избранное. – Л., 1977.
316. Фраанье М.Г. Об одном французском источнике романа Ф.А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» // XVIII век. – СПб., 1999. – Т. 21.
317. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – 448 с.
318. Фридлиндер Г.М. «Бедные люди» // История русского романа: В 2 т. – М.; Л., 1962. – Т. 1. – С. 403–415.
319. Он же. Реализм Достоевского. – М.; Л., 1964. – С. 52–68.

320. Хохлова Е.В. Жанровое своеобразие повести Ю.В. Жадовской «Переписка» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Тез. межвуз. конф. – Тверь, 2002. – С. 152–153.
321. Она же. Жанрово-стилевое своеобразие ранней прозы Ю.В. Жадовской // Историко-литературный сборник. – Тверь, 2002. – Вып.2. – С. 85–93.
322. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. – М., 1958.
323. Он же. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета). – М., 1923.
324. Цыцарина О.Ф. К понятию «эпистолярный жанр» в современной лингвистической литературе // Функционально-семантические аспекты языковых явлений. – Куйбышев, 1989. – С. 103–110.
325. Она же. Структурно-композиционные и лексико-семантические особенности текстов эпистолярного жанра (на материале переписки английских и американских ученых XVIII–1-й половины XX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1991.
326. Чернец Л. В. Литературные жанры. – М., 1982.
327. Шайтанов И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопр. лит. – 1996. – № 3.
328. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С. Тургенева. – М., 1969.
329. Он же. Художественный мир И. С. Тургенева. – М., 1979.
330. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.
331. Шкловский В.Б. За и против. Достоевский // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1974. – Т. 3. – С. 145–372.
332. Он же. Заметки о прозе Пушкина. – М., 1937. – 144 с.
333. Он же. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Шкловский В.Б. Очерки по поэтике Пушкина. – Берлин, 1923.
334. Он же. О теории прозы. – М., 1983. – 383 с.
335. Шмелева Т.В. Речевой жанр: опыт общепилологического осмысления // Collegium. – 1995. – № 1–2. – С. 57–65.

336. Штильман Л.Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина: К вопросу перехода от романтизма к реализму // *American Contributions to the Fourth Intern. Congr. of Slavists: Moscow, Sept. 1958. – S-Gravenhage, 1958. – P. 321–365.*
337. Эйгес И. Эпистолярная форма // *Словарь литературных терминов: В 2 т. – М., 1925. – Т. 2. – С. 1117–1118.*
338. Эпштейн М. Князь Мышкин и Акакий Башмачкин // *Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1998. – С. 65–80.*
339. Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра: Спецкурс. – М., 1978.
340. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. – М., 1999.
341. Якубинский Л.П. О диалогической речи // *Рус. речь. – Пг., 1923. – Сб. 1.*
342. Albérés R.-M. *Histoire du roman modern.* – Paris, 1967. – 460 p.
343. Alter R. *Partial Magic. Novel as a Self-conscious Genre.* – Berkeley, 1975. – 248 p.
344. Altman J.G. Addressed and Undressed Language in Laclos' *Liaisons Dangereuses* // *Laclos: Critical Approaches to Les Liaisons Dangereuses.* – Madrid, 1978. – P. 223–257.
345. Idem. *Epistolarity: Approaches to a Form.* – Columbus, 1982. – 235 p.
346. Idem. *L'Évolution des manuels épistolaires en France et en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle : rélet des mentalités? // La Lettre au XVIII<sup>e</sup> siècle et ses avatars.* – Toronto, 1996. – P. 21–33.
347. Assis Gorrote M.D. *Formas de communication en la narrativa.* – Madrid, 1988.
348. Bayley J. *Pushkin: A Comparative Comment.* – L.; N. Y., 1971. – 368 p.
349. Black F.G. *The Epistolary Novel in the late Eighteenth century. A Descriptive and Bibliographical Study.* – Eugene, 1940. – 184 p.
350. Bremond C. *Logique du récit.* – P., 1973. – 349 p.

351. Byrne P.W. The Valmont/Merteuil Relationship: coming to terms with the ambiguities of Laclos's text // *Studies on Voltaire and the 18th Century*. – 1989. – Vol. 266. – P. 373–409.
352. Idem. The Moral of *Les Liaisons dangereuses*: a review of the arguments // *Essays in French Lit.* – 1986. – Vol. 23. – P. 1–18.
353. Day R.A. *Told in Letters. Epistolary fiction before Richardson*. – Ann Arbor, 1966.
354. Delmas A., Delmas Y. *A la Recherche des "Liaisons dangereuses"*. – Paris, 1964. – 485 p.
355. Derrida J. The Law of Genre // *Critical Inquiry*. – 1980. – Vol. 7, No. 1. – P. 55–81.
356. Duyfhuizen B. Epistolary Narration of Transmission and Transpassion // *Comparative lit.* – 1985. – Vol. 37, No. 1. – P. 1–26.
357. Epistolary fiction // *Dictionary of World Literary Terms. Forms. Technique. Criticism* / Ed. by J.T.Shipley. – Boston, 1970. – P. 104–105.
358. *Epistolaire littérature // Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours*. – Paris, 1986. – P. 114–115.
359. Epistolary novel // Beckson K., Ganz A. *A Reader's Guide to Literary Terms*. – London, 1961. – P. 61.
360. Genette G. *Fiction et diction*. – Paris, 1991. – 150 p.
361. Idem. *Nouveau discours du récit*. – Paris, 1983. – 118 p.
362. Idem. *Palimpsests: La littérature au second degré*. – Paris, 1982. – 467 p.
363. Grassi M.-C. *Lire l'épistolaire*. – Paris, 1998. – 194 p.
364. Green F.C. *Minuet. A critical survey of French and English literary ideas in the eighteenth century*. – London, 1939. – 489 p.
365. Hamburger K. *Logique des genres littéraires*. – Paris, 1986.
366. Iser W. *The Act of Reading. A theory of aesthetic response: Transl. from German*. – Baltimore; London, cop. 1978. – 239 p.
367. Jones S. Literary and Philosophical Elements in *Les Liaisons dangereuses*: the Case of Merteuil // *French Studies*. – 1984. – Vol. 38. – P. 159–169.

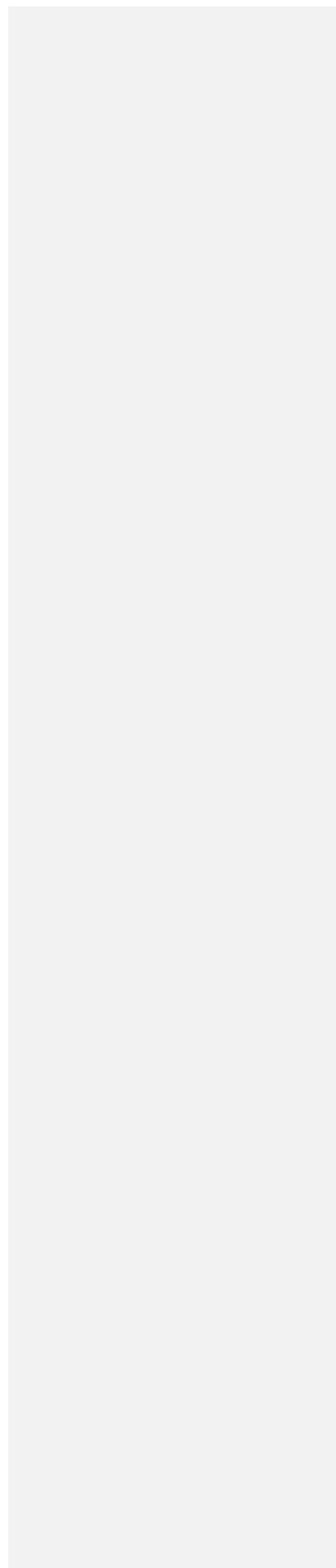


368. Jost F. Essais de littérature comparee. – Fribourg, 1964.
369. Kany Ch.E. The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain. – Berkeley, 1937. – 158 p.
370. Kristeva J. Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. – The Hague; Paris, 1970. – 209 p.
371. Lanson G. L'art de la prose. – Paris, 1907. – 304 p.
372. Laroch P. Petits-maitres et roués: evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle. – Quebec, 1979.
373. Layoun M.N. Travels of a genre: The modern novel and ideology. – Princeton, 1990. – 271 p.
374. Lettres // Dictionnaire universel des lettres. – Paris, 1961. – P. 495–496.
375. Lodge D. Language of fiction: Essays in criticism, and verbal analysis of the English Novel. – London, 1984. – 297 p.
376. Lubbock P. The craft of fiction. – London, 1926. – 276 p.
377. Lucacs G. La théorie du roman. – Paris, 1963. – p.
378. McKillop A.D. Epistolary Technique in Richardson's Novels // Richardson S. A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs, 1969. – P. 139–151.
379. Mullan J. Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century. – Oxford, 1988. – 261 p.
380. Mylne V. The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion. – Manchester, 1965. – 280 p.
381. Preston J. Les Liaisons dangereuses: Epistolary Narrative and Moral Discovery // French Studies. – 1970. – Vol. 24. – P. 23–35.
382. Roman // Dictionnaire des Littéraires. – Paris, 1968. – P. 3360.
383. Roman épistolaire// Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIXe siècle à nos jours. – Paris, 1986. – P. 115.
384. Romberg B. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. – Stockholm, 1962. – P. 46–55.

385. Rousset J. Une forme littéraire: le roman par letters // Rousset J. *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.* – Paris, 1962. – P. 65–108.
386. Schaeffer J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* – Paris, 1989.
387. Seylaz Cf. J.-L. *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos.* – Geneve, 1958.
388. Sherburn G. «Writing to the Moment»: One Aspect // Richardson S. *A Collection of Critical Essays.* – P. 139–151.
389. Shroder M. Z. *The Novel as a Genre // The theory of the novel.* – London; New York, 1967. – P. 13–29.
390. Singer G.F. *The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence.* – New Jersey, 1963.
391. Sokolyansky M. *The Diary and Its Role in the Genesis of the English Novel // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik.* – 1980. – H. 4. – S. 341–349.
392. Stevick Ph. *The chapter in fiction. Théories of narrative division.* – Syracuse, 1970. – 188 p.
393. Suberville J. *Théorie de l'Art et de Genres Littéraires.* – Paris, 1948. – p.
394. *The theory of the novel.* – London; New York, 1967. – 440 p.
395. *Théorie des genres.* – Paris, 1986.
396. Thelander Dorothy R. *Laclos and the Epistolary Novel.* – Geneva, 1963.
397. Todorov T. *Les genres du discours.* – Paris, 1978. – 309 p.
398. Idem. *Littérature et signification.* – Paris. 1967. – 118 p.
399. Idem. *Poétique de la prose.* – Paris, 1971. – 252 p.
400. Toliver H. *Animate Illusions: Explorations of Narrative Structure.* – Lincoln, 1974. – P. 153–161.
401. Van Ghent Dorothy. *The English Novel. Form and Function.* – New York, 1953. – 332 p.
402. Versini L. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des «Liaisons dangereuses».* – Paris, 1968. – 793 p.

-227-

403. Versini L. Le Roman épistolaire. – Paris, 1979. – 264 p.



Приложение № 1. Зарубежная эпистолярная художественная  
проза. Избранная библиография.

1. J. Troissart. La prison amoureuse (1372-1373)
2. J. de Segura. Precesso de Cartas (1548)
3. Pasqualigo. Lettera amorosa (1563)
4. N. Breton. A Poste with a Packet of Mad Letters (1630)
5. D'Aubignac. Le Roman des letters (1667)
6. Vicomte de Guilleragues. Lettres portugaises (1669)
7. E. Boursault. Lettres de Babet (1669)
8. E. Boursault. Lettres à Babet (1669)
9. A. Behn. Love Letters between a Nobleman and his sister (1683)
10. B. Fontenelle. Lettres galantes du chevalier d'Her\*\*\* (1683)
11. E. Boursault. Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier (1699 – 1700)
12. Mme Dunoyer. Letters from a Lady at Paris to a Lady at Avignon (1716)
13. P. Marivaux. Lettres contenant une aventure (1719–1720)
14. S. Montesquieu. Lettres persanes (1721)
15. P. Marivaux. Vie de Marianne (1731)
16. Crébillon. Les lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\* (1732)
17. S. Richardson. Pamela, or Virtue Rewarded (1740)
18. H. Fielding. Shamela (1741)
19. F. de Graffigny. Lettres d'une Peruvienne (1747)
20. Lettres de Ninon de Lenclos (1750)
21. S. Richardson. Clarissa Harlowe (1747–1748)
22. Ch. Lennox. Harriot Stuart (1751)
23. S. Richardson. The History of Sir Charles Grandison (1754)
24. Mme Riccoboni. Lettres de Mistriss Fanni Butlerd (1757)

25. C. J. Dorat. *Héloïse et Abailard, héroïde* (1758)
  - a. Mme Riccoboni. *Lettres de Mylady Juliette Camesby à Lady Henriette Campley, son amie* (1759)
26. J. J. Rousseau. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761)
27. Mme d'Arconville. *L'Amour éprouvé par la mort* (1763) (= *Lettres de*
  - i. M. de Norville à Mme de Mirevaux (1775))
28. J. K. A. Musäus. *Der deutsche Grandison* (1763)
29. De Rosoi. *Lettres de Cécile à Julie, ou Les combats de la nature* (1764)
30. E. de Beamont. *Les Lettres du marquis de Roselle* (1764)
31. Mme de Saint-Aubin. *Mémoires en forme de lettres de deux jeunes*
  - i. personnes de qualité (1765)
32. J. T. Hermes. *Sophiens Reise von Memel nach Sachen* (1769–1773)
33. C. J. Dorat. *Les sacrifices de l'amour* (1771)
34. S. von La Roche. *Geschichte des Frauleins von Sternheim* (1771)
35. T. B. Smollett. *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771)
36. C. J. Dorat. *Les malheures de l'inconstance* (1772)
37. *Lettres et épîtres amoureuses d'Héloïse et d'Abailard* (Recueil groupant les adaptations et versifications de Bussy, Beauchamps, Colardeau, Feutry, Dorat, etc.) (1774)
38. I.-W. Goethe. *Die Leiden des jungen Werther* (1774)
39. R. de la Bretonne. *Le Paysan perverti ou Les dangers de la ville* (1776)
40. R. de la Bretonne. *La Paysanne pervertie* (1776)
41. H. Mackenzie. *Julia de Roubigne* (1777)
42. Crébillon fils. *Les Lettres de la Duchesse de ... au Duc de ...* (1778)
43. F. Burney. *Evelina* (1778)
44. S. von La Roche. *Rosaliens Briefe an ihre Freundin Mariane von St\*\** (1779–1781)
45. P. A. F. Choderlos de Laclos. *Les Liaisons Dangereuses* (1782)
46. S. Genlis. *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'Éducation* (1782)

47. S. von La Roche. Briefe an Lina. Mütterlicher Rath für junge Mädchen (1785)
48. J. Austin. Love and Friendship (1789, впервые опублик. в 1922)
49. S. von La Roche. Briefe über Mannheim (1791)
50. D. A. F. marquis de Sade. Aline et Valcour, ou le roman philosophique (1793)
51. E. P. de Senancour. Aldomen ou le Bonheur de l'obscurité (1795)
52. L. Tieck. William Lovell (1795–1796)
53. S. von La Roche. Briefe an Lina als Mutter. Ein Buch für junge Frauenzimmer, die ihr Herz und ihren Verstand bilden wollen (1795–1797)
54. H. W. Foster. The Coquette (1797)
55. J. C. F. Hölderlin. Hyperion, oder der Eremit in Griechenland (1797–1799)
56. J. Davis. The Original Letters of Ferdinand and Elizabeth (1798)
57. S. Rowson. Reuben and Rachel, or Tales of Old Times (1799)
58. F. Schlegel. Lucinde (1799, не закончен)
59. C. M. Wieland. Aristipp (1800–1802)
60. U. Foscolo. Le ultime lettere di Jacopo Ortiz (перв. ред. 1798; 1802)
61. G. de Staël. Delphine (1802)
62. J. de Krüdener. Valérie, ou Lettres de Linar à Ernest de G... (1803)
63. E. P. de Senancour. Obermann (1804, опублик. отрывков 1847)
64. M. Cottin. Mathilde, oder die Kreuzzüge (1805)
65. M. Edgeworth. Leonora (1806)
66. S. Rowson. Sarah (1813)
67. M. Shelley. Frankenstein, or The Modern Prometheus (1818)
68. O. de Balsac. Sténie ou les Erreures philosophiques (1819–20, не закончен)
69. A. de Musset. Le Roman par letters (1833, не опублик. при жизни автора)
70. T. Gautier. Mademoiselle de Maupin (1835–36)
71. O. de Balzac. Mémoires de deux jeunes mariées (1841–42)
72. P. Mérimée. L'abbé Aubain (1846)
73. W. Raabe. Nach dem groben Kriege (1861)

74. G. Sand. Mademoiselle la Quientinie (1866)
75. W. Collins. The Moonstone (1868)
76. A. Daudet. Les lettres de mon moulin (1869)
77. Th. B. Aldrich (Thomas Buily) . Majorie Daw (1873)
78. P. Mérimée. Lettres à une inconnue (1873)
79. H. James. A Bundle of Letters (1879)
80. H. James. The Point of View (1882)
81. B. Stocker. Dracula (1897)
82. R. de Gourmont. Le songe d'une femme (1899)
83. J. London. The Kempton-Wace Letters (1903)
84. E. Heiking. Briefe, die ihn nicht erreichten (1903)
85. L. Thoma. Briefwechsel eines bayerischen Landtagsabgeordneten (1909)
86. A. Gide. Strait is the Gate (1909)
87. R. Huch. Der letzte Sommer (1910)
88. J. Webster. Daddy Long-Legs (1912)
89. J. Webster. Dear Enemy (1915)
90. S.-G. Colette. Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles (1919)
91. A. Gide. Ecole des femmes (1929)
92. M. B. Kennicott. Das Herz ist wach (1933)
93. T. Wilder. The Ides of March (1942)
94. C. S. Lewis. The Screwtape Letters (1942)
95. A. Lindgren. Britt-Mari lättar sitt hjärta (1944)
96. P.-A. Lesort. Le Fer rouge (1957)
97. E. Triolet. Luna-Park (1959)
98. M. Harris. Wake up, stupid (1959)
99. W. Jens. Herr Meister (1963)
100. S. Bellow. Herzog (1964)
101. Ch. Isherwood. A Meeting by the River (1967)

102. Three Marias<sup>1</sup>. New Portuguese Letters (1972)
103. M. Butor. Illustrations (1973)
104. B. Randall. The Fan (1977)
105. J. Barth. Letters (1979)
106. J. Derrida. La Carte Postale (1980)
107. N. Bantock. Griffin and Sabine (1991)

---

<sup>1</sup> Псевдоним трех авторов: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, and Maria Velho da Costa.



## Приложение № 2. Русская эпистолярная художественная проза.

## Избранная библиография

1. Ф. А. Эмин. Письма Эрнеста и Доравры (1766)
2. Дружеская переписка между двумя приятельницами, Арабеллой и Амалиею (1781)
3. Н. Ф. Эмин. Роза, полусправедливая и оригинальная повесть (1786)
4. П. Ю. Львов. Письмо Семирамиды к Пираму (1787)
5. Н. Ф. Эмин. Игра судьбы (1789)
6. М. Н. Муравьев. Эмилиевы письма (опубл. для узкого круга 1790, опубл. 1815)
7. М. Н. Муравьев. Обитатель предместья (опубл. для узкого круга 1790, опубл. 1815)
8. М. Н. Муравьев. Берновские письма (1787-1789, частично опубл. 2002)<sup>1</sup>
9. М. Сушков. Российский Вертер (1792)
10. А. И. Клушин. Несчастный М-в (1793)
11. Несколько писем моего друга (1794)
12. А. Столыпин. Отрывок (1795)
13. Н. Н. Муравьев. Всеволод и Велеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах (1807)
14. И. Георгиевский. Евгения, или Письма к другу (1818)
15. А. А. Бестужев-Марлинский. Роман в семи письмах (1823–25; опубл. 1832)
16. А. С. Пушкин. [Роман в письмах]<sup>2</sup> (1829)

<sup>1</sup> Об истории создания и публикации трилогии см.: *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т.2: Русская литература второй половины XVIII в.: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. I. — М., 2001. — С. 381 – 564.

<sup>2</sup> Впервые с пропусками напечатано в 1857 г. под заголовком «Отрывки из романа в письмах» в Собрании сочинений Пушкина, издававшемся П. В. Анненковым. Сам Пушкин не дал названия этому незаконченному произведению, над которым работал осенью 1829 г.

17. О. Сомов. Роман в двух письмах (1832)
18. А. С. Пушкин. [Марья Шонинг]<sup>3</sup> (1834)
19. В. Ф. Одоевский. Сильфида (1837)
20. В. Ф. Одоевский. Княжна Зизи (1839)
21. Е. А. Ган. Суд света (1840)
22. Н. А. Некрасов. Роман в письмах (1845)
23. Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)
24. Ф. М. Достоевский. Роман в девяти письмах(1847)
25. А. В. Дружинин. Полинька Сакс (1847)
26. Ю. В. Жадовская. Переписка (1848)
27. В. А. Вонлярлярский. Ночь на 28-е сентября (1852)
28. И. С. Тургенев. Переписка (1844–1854)
29. М. И. Михайлов. Изгоев (1855)
30. И. С. Тургенев. Фауст (1856)
31. Е. П. Ростопчина. У пристани. Роман в письмах (1857)
32. А. Н. Апухтин. Архив графини Д\*\* (1899)
33. А. И. Куприн. Сентиментальный роман (1901)
34. Ф. Степун. Из писем прапорщика-артиллериста (1916)
35. Л. Андреев. Два письма (1916)
36. И. А. Бунин. Неизвестный друг(1923)
37. В. Б. Шкловский ЗОО, или Письма не о любви (1923)
38. С. Кржижановский. Штемпель: Москва (13 писем в провинцию) (1925)
39. Ф. Степун. Николай Переслегин (1929)
40. М. Цветаева. [Флорентийские ночи]<sup>4</sup> (1930-е гг.)
41. Д. Хармс. «[Дорогой Никандр Андреевич...]» (1933)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Впервые с пропусками было напечатано после смерти Пушкина в «Современнике», 1837, т. VIII. Сам автор не озаглавил это незаконченное произведение.

<sup>4</sup> Впервые опубликовано в журнале «Новый мир» в 1985 г. А. С. Эфрон назвала это произведение рассказом в эпистолярной форме и озаглавила «Флорентийские ночи».

<sup>5</sup> Неозаглавленный прозаический отрывок Д.Хармса.

42. А. Алексин Коля пишет Оле, Оля пишет Коле...(1965)
43. В. Каверин Перед зеркалом (1965–1970)
44. А. Морозов. Чужие письма (1968; опубл. 1997)
45. В. Казаков. Теория монолога (1974)
46. А. Морозов Общая тетрадь (1975; опубл. 1999)
47. В. Фомина. Письмо полковнику (1983–1993)
48. Д. Липскеров. Пространство Готлиба (1997)
49. А. Морозов. Прежние слова (1985; 2001; опубл.2002)