Федеральное государственное бюджетное образовательное

учреждение высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Кобозева Алёна Алексеевна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА В РОМАНЕ

МИХАИЛА ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель: Ахапкин Денис Николаевич,

кандидат филологических наук,

доцент кафедры междисциплинарных

исследований в области языков и литературы СПбГУ

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение 3

1 глава 4

1.1. Выяснение положения эпистолярного романа в литературе 4

1.2.Деление эпистолярных романов по типам предисловий и послесловий 8

1.3. Перформатив письма 11

2 глава 13

2.1. Мотивировка к переписке 13

2.2. Персонажи 18

2.3. Философия персонажей 22

3 глава 26

3.1. Реалии 26

3.2. События романа 29

3.3. Хронотоп или диегезис 34

4 глава 38

4.1. Внутренние аллюзии 38

4.2. Аллюзии на другие произведения 42

Заключение 46

Список используемой литературы: 49

# Введение

Эпистолярная форма произведений никогда не была особенно распространенной, очень популярной и часто встречаемой. Количество зарубежных эпистолярных произведений немногим больше ста[[1]](#footnote-1), а сумма русскоязычных эпистолярных произведений может уместиться в двузначное число, что не особенно много, учитывая весь объём написанной литературы. Однако эта форма не атрофировалась, а поддерживает своё существование в современной литературе. Но для того, чтобы эпистолярной литературе продолжать оставаться актуальной дальше, ей приходится изменяться.

Непосредственным **объектом** данной работы является современное произведение автора Михаила Шишкина «Письмовник», написанное и опубликованное в 2010 году. **Актуальность** дипломной работы определяется тем, что существует ограниченное количество исследований об эпистолярном жанре в русской литературе. На момент написания этой дипломной работы, существует диссертация об эпистолярном жанре в русской литературе, а именно диссертация Ольги Рогинской, которая написана еще до публикации разбираемого романа, но которая была учтена при анализировании жанра и структуры романа «Письмовник». Это произведение – живой литературный процесс, и хотя автор широко читаемый, научных исследований о самом романе можно насчитать не так много, есть несколько статей и рецензий, в которых анализируется роман, но они носят точечный характер, а не обращаются к масштабному разбору произведения.

**Целью** работы является показать специфику романа «Письмовник» и найти новые элементы, которые автор этого романа внёс в корпус эпистолярных романов.

**Задачи**:

* проанализировать «Письмовник» на фоне других произведений и сопоставить эпистолярными романами различных типов,
* показать специфику повествователей и мотивы их коммуникации,
* продемонстрировать, как с точки зрения повествовательной структуры строится роман, и какие методы автор использует, чтобы роман сохранял свою целостность,
* показать систему внутренних и внешних аллюзий

В первой главе речь идёт об эпистолярном жанре как таковом. Были разобраны самые яркие и очевидно выделяющиеся черты изучаемого текста, а именно отсутствие обрамляющих роман элементов и обманчивая рассогласованность переписки.

Во второй главе проведен анализ персонажной структуры: кто эти герои, в чем состоит их архетипичность, каково обоснование переписки для каждого из них. Параллельно с этим разбором выявляются характерные черты «Письмовника», которые не встречаются в других эпистолярных романах или значительно отличаются от большинства из них.

В третьей главе были освещен вопрос о маркерах реальности романа, а именно то, какие реалии окружают главных героев - предметы и явления материальной культуры, свершившиеся исторические факты. Также дано объяснение почему важно обратить на это внимание. Следующий пункт освещает событийную канву романа, выявляется несколько слоёв событий и наполненность историями внутри каждого слоя. Также на фоне этого рассматривается вопрос о диегетической конструкции произведения.

В четвертой главе разбирается внутренняя система аллюзий в романе, как одна из основных особенностей и также отсылки к другим текстам.

# 1 глава

## 1.1. Выяснение положения эпистолярного романа в литературе

Главные европейские представители эпистолярного романа – Ричардсон (основоположник), Жан-Жак Руссо, Тобайас Смоллетт, Иоанн Вольфанг Гёте и Пьер Шодерло де Лакло. Первый русский эпистолярный роман «Письма Эрнеста и Доравры» написан Фёдором Эмином в 1766 году, он во многом повторяет сюжет «Новой Элоизы» Руссо. Таким образом русская эпистолярная традиция начинается с подражания европейскому. Александр Сергеевич Пушкин заканчивает этап подражательного русского романа в письмах посредством незавершенного «Романа в письмах» и вкраплении эпистолярной формы в произведение «Евгений Онегин». Продолжатели традиции – Фёдор Михайлович Достоевский, Иван Сергеевич Тургенев.

Определений эпистолярной литературы не так много, но чтобы разобраться не только в том, что это такое, но в том, и как это воспринимается, необходимо учесть некоторые определения:

1) *«Эпистолярная форма* – композиционная форма художественных произведений, построенных в виде писем одного лица либо в виде переписки двух или нескольких лиц; таковы «Письма русского путешественника» Николая Карамзина, неоконченный «Роман в письмах» Александра Пушкина, написанный блистательным языком, повесть Фёдора Достоевского «Бедные люди» и др. Э.Ф. – редкое явление в литературе, в последнее время она почти вышла из употребления.»[[2]](#footnote-2) Эта словарная статья написана в 1966 году, следовательно автор знал уже более сорока произведений, написанных в форме писем, однако, до момента написания статьи последнее эпистолярное произведение было написано тридцать лет назад, что повлекло за собой именно такую формулировку описания эпистолярной формы как несовременную.

2) «*Письмо* – эпистолярный жанр литературы, стихотворное или прозаическое обращение писателя к определенному лицу с постановкой какого-либо важного вопроса. В этом отношении форма П. как жанр близка к посланию. В античной литературе известны «Письма» Горация политические письма Андрея Курбского царю Ивану Грозному и ответные письма Ивана Грозного Курбскому; известны П. на религиозные темы протопопа Аввакума к четырем «поморским отцам» и его же П. к Ф. Морозовой, Е. Урусовой и М. Даниловой. Из стихотворных П. 18 в. следует отметить замечательное эпистолярное произведение М. Ломоносова — «Письмо о пользе стекла» Шувалову.»[[3]](#footnote-3) Автор этого же словаря в определении «письма» приводит в качестве примеров реально существующие переписки известных личностей и стихотворные формы не разделяя их между собой, а объединяя всё в эпистолярную форму. Более современное определение выделяет конкретно эпистолярную литературу:

3) «*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. Однако именно ориентация на адресата, пусть воображаемого, составляет важный опознавательный признак Э.л., отличающий ее от записок и *дневника.* В Античности письма сочинялись как литературные произведения, их стиль и построение определялись риторикой, и строгую границу между частной перепиской и эпистолярной стилизацией провести трудно, о чем свидетельствуют прославленные образцы Э.л.: письма Эпикура, Цицерона, Сенеки, Плиния Младшего. (Обретая стихотворную форму, у Горация, *послания* становятся поэтическим жанром и собственно к Э.л. уже не относятся)»**[[4]](#footnote-4)** Это более точное и развернутое определение, выделяет уже не просто форму, а именно эпистолярную литературу, подчёркивая разницу между реальной перепиской и имитацией в художественном поле. Эпистолярный роман возник, выделившись из эпистолярной структуры. Однако неясно, почему, превращаясь в стихотворную форму, произведения Горация уже выходят за рамки эпистолярной литературы, если сохраняют структуру послания и являются художественными произведениями.

Эпистолярные тексты занимают промежуточное положение между литературой документальной и литературой художественной. Это также заметно из приведенных выше определений, что эпистолярную литературу относят либо к части романа вообще, либо выявляют как художественную часть нехудожественной эпистолярной формы в целом. Именно поэтому граница fiction/non fiction в эпистолярном жанре подвижна – опубликованная частная переписка с помощью литературных редакторов приобретает вид эпистолярного романа (Письма Пушкина Наталье Гончаровой, Блока и Менделеевой, Блока и Белого). М.Г. Соколянский[[5]](#footnote-5) разделяет *книги писем* (путевые заметки, дневники, наблюдения, мемуары) и *эпистолярные романы* (повести, лирические стихотворения, рассказы, поэмы)по признаку фабульности, который есть во втором случае и не присутствует в первом. Эпистолярная форма одновременно создаёт впечатление документальности и направление на художественность, вымышленность. Она и сама может быть включена внутрь другого жанра, например письма Онегина и Татьяны в романе в стихах, и также внутри самого эпистолярного романа могут оказаться чужие письма, художественный текст, относящийся к переписке, записи из дневника и официальные документы.

Так название «Письмовник» отсылает нас скорее к документальной литературе, потому что письмовником называют «сборник образцов разного рода литературно украшенных посланий к частным лицам. Письмовники были распространены во всей средневековой Европе, в Древней Руси известны не позднее конца 15 века.»[[6]](#footnote-6) Однако письма пронизаны личным историями и переживаниями, метафорами, что приближает их скорее к поэзии. Даже единственное вставное официальное письмо в романе «Письмовник» – извещение о смерти, не написано по форме и официальным языком, а даже наоборот пародирует её, создавая эффект псевдодокументальности: «Понимаю, Вам важно знать, поля какой именно вражеской империи унавозит Ваша кровиночка. Не всё ли равно?» (104)[[7]](#footnote-7)

## 1.2. Деление эпистолярных романов по типам предисловий и послесловий

## 

Помимо такой яркой особенности эпистолярного жанра как передача реальности посредством писем, что является его неотъемлемой частью, в таких романах нередко существует обрамление в виде прологов и/или эпилогов, предысторий и/или финалов. Если про предыстории и финалы можно сказать, что они уже являются частью повествования, введением в историю или её продолжением, как например в случае с новеллой Стефана Цвейга «Письмо незнакомки», где перед текстом письма есть небольшая предыстория персонажа, который сейчас будет читать это письмо. То прологи и эпилоги – это скорее то, что не входит в канву основного повествования, а приоткрывают в него дверь, часто могут несут информацию о самих письмах как материальном предмете. Именно про этот элемент текста пишет Ольга Рогинская и разделяет эпистолярные романы по типу предисловий/послесловий на:

* «проницательные» − автор намеренно подчёркивает, что всё нижеизложенное − фикция и его личная выдумка. Например, в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи» есть даже два предисловия, одно от издателя, а другое от редактора, в первом из которых подчеркивается идея, что несмотря ни на какие попытки запутать читателя с помощью заглавия, письма редактора и так далее, читатель должен осознавать, что это художественное произведение, а затем автор продолжает создавать видимость подлинности данной переписки.

* И «наивные» − когда в предисловии или послесловии автор делает вступление о том, как попали к нему эти письма, на каких правах он их публикует. Таких примеров гораздо больше, и первым случаем будет роман Вениамина Каверина «Перед зеркалом». В этом романе нет предуведомлений, однако в послесловии автор делает небольшую ремарку о смене имен в публикуемых письмах и минимальных дополнениях на правах романиста. Оноре де Бальзак в романе «Воспоминания двух юных жён» наоборот выбирает написать предисловие, в котором сам автор также пишет об изменении подлинных имён и рассказывает о небольших перестановках внутри переписки.

Отсюда же можно сконструировать, что существует два типа эпистолярного романа вообще: «романов, создатели которых стремятся к созданию эффекта документальности и правдоподобия, и романов, авторы которых подчеркивают вымышленный характер публикуемой переписки»[[8]](#footnote-8)

* Отсутствие предисловия/послесловия. В этом случае роман будет относиться к романам первого типа, потому что эффект подглядывания в чужую жизнь ещё больше усиливается, если автор публикатор вообще не объясняет, как попали к нему эти письма, и что позволяет ему их публиковать. Пример такого романа, когда письма без предупреждения бросают читателя в пространство своего повествования, «Мариенбад» Шолома Алейхема, где единственное, что объясняется в начале каждого письма кто кому и откуда пишет, практически та же информация, что может быть написана на любом конверте. И роман Артура Конан Дойля «Загадка (письма) Старка Монро», где также начало романа открывает первое письмо с минимальной информацией кому, когда и откуда, и в конце нет объяснений что это за переписка от имени писателя.

Однако категория «наивного» носит негативный оттенок, заставляя думать о непрофессионализме, профанстве в области литературы, что совершенно не отражает суть этого типа эпистолярного романа. Вернее было бы сказать, что если автор играет в эту литературную игру, тогда грань этого эпистолярного романа приближается к художественной литературе, в противном случае – в обратную сторону, в сторону документальной литературы. В качестве клишированного типа выделяется самая распространенная схема эпистолярного романа, когда переписка обрамлена предисловием любого типа. Что касается романа «Письмовник», то здесь нет ни эпиграфа, ни послесловия, ни предисловия, нет абсолютно ничего такого, что могло бы сказать или дать намек читателю о том, фикциональна ли эта переписка, кто эти герои и кем они друг другу приходятся. Роман сразу открывается с первого письма девушки, оно без обращения. Только спустя несколько писем во многом благодаря тому, что читатель понимает, что есть только два нарратора, которые будут излагать события с минимальным количеством аналепсисов то есть не будет, например, резких скачков в прошлое, и повествование пойдет гладко.

Кроме очень частого наличия рамки в виде пролога и эпилога в эпистолярных романах, О. Рогинская замечает, что «эпистолярная форма оказывается несамодостаточной и всегда бывает дополнена другими жанровыми образованиями»[[9]](#footnote-9) то есть то, что инвариантная структура эпистолярного романа не встречается сама по себе, потому что требует часто не только обрамлений таких как пролог и/или эпилог, но также внутреннего наполнения, например, вставных писем, которые не являются написанными ни одним из участников переписки. Касательно изучаемого романа можно сказать, что здесь переписка и не включает в себя никаких писем кроме посланий от двух основных персонажей, исключая только один момент – когда приходит похоронка вместо одного из ожидаемых писем главного героя. Это карикатура на официальное извещение, которое по началу как будто ещё пытается придерживаться формальных выражений, но тут же сбивается сначала на бытовой язык, а затем на философскую патетику: «Уважаемая имя-отчество! С глубоким прискорбием сообщаю Вам, что Ваш сын. В общем, Вы уже сами всё поняли» (103)

## 1.3. Перформатив письма

Значительным отличием от всех существующих романов эпистолярного жанра от «Письмовника» является тот факт, что герои не получают письма друг друга, поэтому категория события в пределах романа теряет одно звено по пути от адресанта к адресату. Обычно в любом другом эпистолярном романе существует событийная цепочка из трех звеньев:

1. когда происходит в реальном времени,
2. когда повторяется в письме одного из героев, а затем,
3. когда прочитывается в этом письме персонажем, которому оно предназначено.

Но в этом произведении нет третьего завершающего элемента. Можно сказать, что для этой последней точки первоначальной истории осуществляется перформатив[[10]](#footnote-10) – описываемое событие происходит именно в тот момент, когда его прочитывает тот, кому предназначается письмо и история в письме, потому что до этого это событие не существовало для этого персонажа. Перформативные высказывания по Дж. Остину относятся к речевой деятельности человека и могут по структуре совпадать с повествовательными предложениями, но по силе своей равносильны осуществлению действия. Попробуем перенести этот термин в пространство романа, относительно писем, тогда можно представить, что описанное событие одним человеком будет являться письменным перформативом для читающего, потому что до момента прочтения события как будто и не было.

Показательным примером будет новелла Стефана Цвейга «Письмо незнакомки», где главный герой получает послание от девушки, с пересказанной историей её жизни, центром жизни которой являлся он сам. Последняя их встреча имела была нескольких лет назад, а теперь она находится при смерти и пишет ему исповедь своей одержимой любви к нему, рассказывая все до малейших деталей, который связаны и с ним, и с ней, от того момента, как она целовала вещи, к которым он прикасался до того факта, что у них был общий ребёнок, который умер несколько часов назад. Теперь она умирает сама и пишет ему всё это только сейчас по той причине, что её любовь не станет для него бременем. Для читающего это письмо персонажа всё это становится открытием. Он просто знакомится с девушкой, проводит с ней несколько ночей и продолжает жить дальше. Всё, что происходит с ним при взаимодействии с этой девушкой сводится для него практически к этой простой фабуле, выведенной в предыдущем предложении, в то время как для неё сверх этого существует еще огромное количество событий, которые также произошли, в чём практически нет сомнения, но герой об этом мог даже не подозревать. Получается, что для него не произошло бы никаких сверх событий, не получив он это письмо. Однако, письмо получено, а вместе с ним читающий письмо герой получает (и по мере прочтения теряет) одержимую влюбленную и их общего ребёнка. Так материализуется перформатив, ведь до прочтения письма он не знал ни об одном из этих событий, у него не было ни этой влюбленной, ни тем более ребёнка. Всё это произошло в прошлом, от нескольких лет до нескольких часов до того как он открыл это письмо, но для него эти события происходят по мере того, как он о них прочитывает.

Таким образом в «Письмовнике» нет этого третьего звена, потому что все письма (кроме сообщения о смерти) не достигают адресанта, а значит и события случившиеся с ней или с ним не происходят. Саша может оправдываться перед Володей, что она выходит замуж, что забеременела, а потом потеряла ребёнка, она делает эти оправдания даже после его смерти, хотя знает, что он никогда не узнает об этом. Хотя Саша однажды, единственный раз, в седьмом письме пишет: «Каждое твоё письмо перечитываю по многу раз и там, где точки, ставлю поцелуи. И вообще я живу только от письма до письма.» (84) и просит его быть осторожным, что даёт читателю надежду, что письма все-таки достигают адресата, но помимо этого никаких намеков про прошлые письма нет, так что возможно, что речь идёт о каких-то старых письмах или речь о письмах, которые она пишет для него, а не о письмах, которые приходят, в этом случае вероятнее всего, что «твоё письмо» в данном случае – это не письмо от него, а письмо ему, которое она сама пишет и наполняет любовью, но не отправляет по понятным причинам. Тогда это является подтверждением мотивировки к переписке, о которой пойдет речь ниже.

# 2 глава

## 2.1. Мотивировка к переписке

Почему герои ведут переписку и является ли это перепиской вообще? Так как читатель в начале романа не получает не только предисловия от автора, но и предыстории как таковой, то догадываться о связи двух повествователей приходится самостоятельно, настраивать логические мостики, исходя из сведений, которые упоминают сами герои. Что несомненно затрудняет задачу, ведь переписка строится (как читателям поначалу кажется) между очень хорошо знакомыми друг с другом людьми, поэтому они обмениваются скорее ремами, а не темами. Как выяснится далее, связь между ними номинальная, а письма обращены даже не друг к другу, а скорее внутрь себя, что ещё сильнее меняет характер переписки и усложняет понимание – ведь самому себе не нужно проговаривать очевидные вещи. Но всё-таки обратимся сперва к тому, как постепенно раскручивается этот клубок связующих нитей между героями.

Мотивировка героев к переписке, допуская мысль, что они пишут письма, надеясь, что адресат их читает, хотя и не получют ответа, первоначально любовь, а впоследствии просто надежда быть услышанным, выговориться. Это является обоснованием переписки и создаёт разницу между дневниковой записью и письмом. «Мотивированное молчание Motivated silence»[[11]](#footnote-11) как например в «Страданиях юного Вертера» может быть причиной смерти героя, но в «Письмовнике» смерть одного из членов переписки не становится её окончанием. Вторая причина объединение их в жизненном пространстве «Приключение Хамфри Клинкера» Т. Смолетта, что тоже не является случаем «Письмовника». Таким образом обнаруживается ещё одно характерное отличие этого произведения от основного корпуса эпистолярных романов, а именно: смерть одного из героев не прерывает переписки.

Зачем вести переписку, если можно вести просто дневник? В Повести И. С. Тургенева «Переписка» главный герой Алексей Петрович начинает диалог с Марьей Александровной и не требует ответа на послания, а только просит подтверждение, что она их прочитывает. Ему важно знать, что его слышат. Обстоятельства же в событиях анализируемого романа не позволяют с точностью сказать, что хотя бы один из участников переписки прочитывает послания другого. Их «коммуникация» внешне носит односторонний характер, но при более глубинном рассмотрении станет ясно, с помощью каких элементов связь между героями держится, и практически невозможно воспринимать их истории как две отдельные. Жанр дневника несёт в себе мотив одиночества и покинутости, полной замкнутости на себе и отгорождения от внешнего мира, герои же этого произведения если внешне и одиноки, то сами себя таковыми не считают, им важно делится происходящими событиями и внутренними изменениями не с собой, а с другим.

В ситуации с «Письмовником» письма героини можно разделить на два блока: до и после извещения о смерти. После девяти писем Саши, восьмое письмо, которое должно быть по порядку от Володи, приходит не от его имени – это вставное письмо. Это извещение о смерти, но не в классическом виде. Что интересно, письма от него вероятнее не доходят до адресата, а извещение о смерти доходит. После этого продолжается переписка, далее следуют и также чередуются письма от Володи, которые он успел написать до гибели, и Сашины письма, которые она уже пишет на протяжении своей жизни, адресуя их всё также ему. Получается, что все Володины письма в количестве 23 написаны за короткий промежуток времени, за несколько месяцев, а Сашины ориентировочно за два, а может и три десятилетия.

В речи главного героя, Володи, чаще встречается мотивация к переписке, её обоснование, и чем ближе к концовке, тем больше этих обоснований. Для него эта переписка − подтверждение, что он ещё жив и невредим. Фраза «Пишу – значит, ещё жив.» (151 с) резонирует с Декартовским «Мыслю, следовательно существую.» Также Володя однажды соотносит себя с Шахразадой, что тоже напрямую сопоставляется с вопросом жизни и смерти: пока он говорит, пишет, вещает как и Шахразада – он отсрочивает свою смерть. Когда он пишет письма, он защищается от реальности войны.

«Я хорохорюсь, а на самом деле без тебя, без твоих писем я бы давно уже если не сдох, то перестал быть самим собой – не знаю, что хуже» (23 с)

«Ты даже не можешь себе представить, как помогаешь уже тем, что могу писать тебе! Это спасает. Не улыбайся – действительно спасает!» (177 с)

«Знаю, что написанное письмо все равно как-то дойдет до тебя, а ненаписанное – исчезнет бесследно. Вот и пишу тебе, Сашенька моя!» (с 222)

«Если бы ты знала, как хочется домой! Наверное, поэтому мне так важно писать тебе. Когда пишу, я как будто возвращаюсь.» (244 с)

«Саша! Пишу тебе, девочка моя, и забываю обо всём, что кругом! Как хорошо!» (253 с)

«Ведь кто-то должен это сохранить. Может, я здесь для того, чтобы все увидеть и записать» (319)

«Зачем пишут? Пока пишут, значит, ещё живы» (356)

Её мотивация, развернутое обоснование потребности в переписке, встречается гораздо реже, один раз до смерти героя и другой раз в конце романа:

«Всё, что со мной происходит, реально только потому, что думаю, как тебе про это написать. И без этого я, даже когда мне хорошо, не могу переживать радости. Я должна поделиться ею с тобой, чтобы она состоялась.» (95 с) – Саша не только создаёт нарратив ради него, но и не чувствует полноценность эмоций, если они не поделены с адресантом её сообщений.

«Володенька! Ты мне очень нужен, потому что только с тобой я – настоящая» (377)

Одно из показательных побуждающих к совместным воспоминаниям слово «помнишь» произносится героиней 10 раз в первой трети романа, ровно до того момента, когда приходит письмо-похоронка. Герой за этот отрезок, до извещения о смерти, подталкивает к воспоминаниям этим словом всего 1 раз, зато уже после «бумажной» смерти, он произносит его около 15 раз, в то время как героиня больше не употребляет это слово в своих письмах.

В начале романа Саша также, как и Володя, не теряет надежды, что переписка не является односторонней, хотя героев больше беспокоит не то, читают ли его/её письма, а наоборот, им не хватает писем друг друга.

«Заглянула в почтовый ящик – от тебя опять ничего» (28)

Однако речь Володи чаще взывает к диалогу и больше похожа на письма, чем Сашина речь. В своих письмах он чаще задает риторические вопросы, в них гораздо больше обращений к ней, не только в начале письма как обозначение адресата, но и внутри него. Ближе к концу романа и потребность его в этой переписке, и воззвание к диалогу, и чёткое обозначение адресата всё накаляется, укрупняется, просматривается всё яснее:

«Сашка, хорошая моя, ничего, что я пишу тебе об этом?» (86)

«Улыбнулась?» (162)

«Так приятно говорить с тобой обо всем этом, куда-то исчезнувшем» (168)

«Ты же можешь пропустить эти строчки, не читать» (186)

«Саша! Пишу тебе, девочка моя, и забываю обо всём, что кругом! Как хорошо!» (253)

«Не знаю, когда получится отправить это письмо, но всё равно пишу»

«Знаю, что ты думаешь обо мне, ждёшь, любишь, пишешь мне» (262)

«Мне так не хватает твоих писем! Мы все ждём тут почту, но её нет и скорее всего, в ближайшее время не будет. Где-то твои письма колесят. И обязательно попадут ко мне – где бы они ни были» (262)

«Сашенька, боюсь, что это письмо покажется тебе бредом» (266)

«Не сердись – совсем некогда было писать» (61)

«Да, Сашка, смейся надо мной» (217)

«Не нужно тебе всё это рассказывать, но не могу. Я слишком много пережил, чтобы держать в себе» (305)

«Раз ты прочитала эти строчки – смерть отодвинулась. Чем я не Шахразада с её историями?» (356)

До известия о его смерти и Сашина сторона переписки похожа на Володину: большое количество обращений, риторических конструкций, диалогичных форм:

«Любимый мой, о чём я? Зачем? Несу какую-то чушь, а ты меня терпишь.» (65)

Володя обращается «Сашка», «Саша», «любимая» или самое распространенное «Сашенька» больше 70 раз, в то время как Саша обращается к «Володе», «любимому» или «Володеньке» гораздо реже, около 15 раз. Оно и понятно, хоть письма и не доходят, он не оставляет надежды, что она их возможно получает, что он пишет не в пустоту, для неё эта надежда и сразу не сулила многого, а после и вообще сходит на нет. После извещения о смерти письма Саши – это скорее письма самой себе.

## 2.2. Персонажи

Эпистолярная форма высветляет истории героев как прожектор освещает сцену, оставляя темноту для догадок читателя. Многое остаётся между героями и читателю нужно достраивать конструкцию, опираясь на обрывки информации, которую ему предоставляют. Так можно сказать и о других жанрах литературы, но в эпистолярном повествование проходит минимум через двух нарраторов, что усложняет конструкцию. Кроме этого как таковое действие сюжета тоже остаётся за сценой, что даёт персонажам право выводить свои чувства на первый план, анализируя уже пережитое. Даже если событие произошло только-только, как часто происходило в случае главного героя, так как временнáя сгущенность его писем более плотная, чем у героини, его всё равно разделяет какое-то количество времени, чтобы переосмыслить событие и описать его.

Касательно темы персонажной структуры можно утверждать, что главным действующим лицом и одновременно нарратором любого эпистолярного романа является пишущий человек. В данном романе существуют два первичных диегетических нарратора.[[12]](#footnote-12) Оба из них ярко личностно окрашены, ограничены по знанию и не вездесущие. Касательно мужского персонажа можно сказать, что он выявлен чуть слабее женского, потому что он соотносит себя со своим взводом, поэтому у него чаще звучит «мы», чем «я». В то время как женский персонаж крутит и создаёт истории именно вокруг себя и несомненно является центром всего происходящего в её мире.

Нарратор (пишущий) может быть как минимум один, переписка тогда не становится дневниковыми записями, потому что эти письма адресованы кому-либо. В таком случае возникает разделение: либо письма адресованы кому-либо без ответа, либо ответ остаётся за рамками повествования, либо ответ есть и читатели тоже могут его видеть, и таким образом мы получаем второе действующее лицо и замкнутую перекрестную структуру переписки. Даже такое небольшое изменение в структуре влечет за собой огромное количество комбинаций, которые меняют характер переписки, а следовательно и всего романа в целом: «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.»[[13]](#footnote-13) Однако то, что читатель видит в романе у Михаила Шишкина никогда ранее не появлялось в других эпистолярных произведениях – два человека пишут письма друг другу, отсутствуют адреса и даты, что даёт право подразумевать, что, возможно, письма пишутся не в том порядке в каком даны в романе, а возможно даже и не для тех, кто является главными персонажами. Персонажи важны не сами по себе, а та роль, которую они играли и играют в мире, их архетипичность, которая сквозит в их образах.

Не сразу, но постепенно, появляются несостыковки во времени, а затем и вовсе противоречия. Володя и Саша, чьи письма мы читаем, просто не могут обращаться друг другу – они существуют в разном времени. Он в конце 19-го века, а она во второй половине 20-го, об этом говорят реалии времени, которые встречаются в романе, чему будет посвящена отдельная подглава в этой дипломной работе.

Описывая самих героев, трудно сказать о них что-то определенное касательно их внешности, точного возраста и тому подобных деталей, образы ускользают. На первый план выходят их внутренние рассуждения: «В прозе автора не важно, например, национальное происхождение героев, место и время жизни, а важно их экзистенциальное положение вообще, и особенно ситуации страдания, беспомощности, кризиса.»[[14]](#footnote-14) Конечно, это можно объяснить тем фактом, что о себе самом писать и говорить в целом трудно и даже неуместно в письмах, которые обращены то ли к самому себе, то ли к человеку, который и так знает все детали твоей внешности. «Принципиальные неточности и умолчания в портретах главных героев делают их образы предельно абстрактными, придают действию архетипический характер – что может быть универсальнее, чем мужское и женское начало; мужской образ в произведении связан с вечной темой войны и смерти, женский – со столь же вечными темами рождения ребёнка, жизни.»[[15]](#footnote-15) То, что происходит с Сашей и Володей, хоть и имеет порой детальные и индивидуализированные черты, однако могли произойти с кем угодно, разделяя, конечно, жизненные ситуации и места нахождения – он на войне, она дома. Сколько ещё было таких сюжетов в литературе, где девушка ждёт мужчину с войны, поэтому это уже сам по себе архетипический сюжет, а значит включает в себя и архетипических персонажей тоже. Кроме этого сама композиция эпистолярной литературы тяготеет к печальным финалам. Мотивировка к переписке может пропасть по многим причинам, самая радостная из них, если это переписка двух влюбленных – объединение их в реальном мире. Что возможно в сюжете, когда девушка ожидает молодого человека с войны. Все остальные причины для остановки переписки – смерть одного из участников переписки (обыкновенно это смерть того, кто на войне), исчезновение желания продолжать коммуникацию, невозможность воссоединения – являются несомненно финалами несчастливыми. «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»[[16]](#footnote-16) Опять же характерным для этого конкретного сюжета будет окончание переписки со смертью героя на войне. В случае «Письмовника» воссоединение в реальном мире невозможно. Но после смерти Володи переписка продолжается, потому что Саша продолжает писать ему, а оставшиеся Володины письма продолжают перемежаться с письмами его возлюбленной. Их объединение возможно только после смерти, к чему в итоге и стремятся оба. Не к смерти, а к объединению, потому что это единственный исход: «Любимая, куда бы я не шёл, я иду к тебе» (358). В последнем письме Володя торопится к Саше: «Я иду к тебе. Осталось совсем немного.» (409)

## 2.3. Философия персонажей

Поднимая темы жизни и смерти оба героя не могут избежать философии в своих посланиях. Володя сталкивается со смертями на войне – иногда с нелепыми, но такими частыми на войне: «Один солдат очень глупо погиб, оказался под самой лебедкой, что-то сорвалось, его придавило ящиками». Он пропускает каждую смерть через себя, представляет себя на месте умерших, стыдливо радуется, что сегодня умер не он. Но все-таки самые страшные потери для него – гибель его близких товарищей, врача, с которым он часто общался, друга, Глазенапа Кирилла.

Саша тоже встречается со смертью, но смерти, которые видит она, хоть и бытовые, но от этого не становятся менее нелепыми, чего стоит, например, несчастный случай с маленькой Соней: «та поскользнулась на заледеневших ступеньках и ударилась затылком об острую каменную кромку.» (257). Никто из тех, кто находится на грани смерти в романе не возвращается обратно к жизни, не выздоравливает, не выходит из комы, не спасается от гибели. Смерть откладывается только в одном случае, когда дизентерия Володи отводит его подальше от места, куда спустя секунды падает бомба. Это, конечно, приводит его к размышлениям и заставляет поменять взгляд на жизнь, что для него лучше: остаться на всю жизнь калекой или умереть. Если в начале романа он говорит: «Сашенька, может быть, меня убьют. Это всё равно лучше, чем вернуться калекой.» (99), то потом меняет своё мнение. После этого высказывания он видит много смертей и много раненных, людей, которые становятся калеками у него на глазах, переживает случай спасения и всё это меняет его взгляд на противоположный: «Сашка, как хочется жить – калекой, уродом, неважно! Жить! Не переставать дышать!» (265) Помимо этих размышлений о смерти, Володя также писал, что мечтает умереть внезапно: «Я тут видел свою идеальную смерть. Человек…исчез моментально. Снаряд попал прямо в него» (202) Это он пишет в дополнение к мыслям о том, что не хочет мучаться от увечий, ведь человек очень ранимое существо, таким образом смерть как освобождение от мучений – дар, и внезапная смерть – тоже дар.

Примечательно, что каждое столкновение со смертью героем характеризуется как первое:

«Но по-настоящему я задумался **о своей смерти в первый раз** в школе, на уроке зоологии».

«А еще сегодня сделал **первую запись о смерти**»

«Сашка, никогда не забуду, как все притихли, увидев в **первый раз** проплывшее мимо мертвое тело, совсем рядом с бортом, раздувшееся, лицом вниз, даже не было понятно, мужчина это или женщина — с седой косой».

«После его смерти **я впервые** по-настоящему задумался о своей».

Такая повторяющаяся деталь на лексическом уровне связывает воедино проблему смерти как конца и начала как рождения («в начале было слово», «первоарбуз треснул, и появился Вовка-морковка»). Причем, второе утверждение подчеркивает, что смерть это и есть рождение.[[17]](#footnote-17) С этим совпадает и еще одно высказывание: «Убивая их, мы спасаем наши жизни. Все так просто» (185). То есть смерть – это жизнь. «…Несколько упрощая можно сказать, что его [авторская] симпатия на стороне Саши, не пытающейся воспринимать мир через призму доктрин и философских систем, как это делает преисполненный писательских амбиций Володя, также терпящий мировоззренческий крах при столкновении с травматическими аспектами бытия».[[18]](#footnote-18)

В романе, встречаются такие философские термины как метемпсихоз и реинкарнация, но оба раза не в классическом понимании − как переселение души после смерти, − а как чьё-то представление о том, как одна и та же душа переселяется из одного тела в другое: «Любящая женщина – это одно существо. Оно умирает, превращается в нелюбящую, а её **душа переселяется** в другую, любящую.» (312) Или в то же самое тело: «Переселение душ происходит постоянно, просто мы переселяемся в самих себя. Был мальчик, стал старик, и **душа переселялась** из тела в тело бесчисленное количество раз – каждое утро.» (382) И в первый, и во второй раз эта идея звучит не от главных героев, никак не комментируется ими, и мысль не развивается, поэтому можно предположить, что автор принимает эту идею, но не ставит её во главу романа в качестве основополагающей.

Хотя можно было решить, что родство душ Саши и Володи объясняется именно явлением реинкарнации, но все-таки скорее нет, потому что метемпсихоз предполагает мгновенное перерождение души в другом теле после смерти, а в романе часто повторяется о «точке схода», как о месте где эти души могут встретиться: «В начале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало…Мы там будем все вместе, потому что это место так и называется – точка схода.» (279) Как и в начале романа, Саша называет этот мир «первоарбуз», который треснул и породил его, её и их дерево. Причем подчёркивает, что его оно породило много лет назад, а дерево и сейчас здесь. Поэтому и в конце романа герои движутся друг к другу, к этой точке.

Рассуждение героя о душах меняются, особенно касательно Володи. В начале романа он размышляет о философии Демокрита о том, что тело делимо только до души, на материале об атомах и их неделимости. Сравнивая душу с атомом, молодой человек приходит к выводу о том, что души как и атомы неделимы, а значит между атомами и между душами есть зазор, который не даёт душам стать едиными. В последнем письме, в диалоге между главным героем и попом Иваном главного героя переубеждают перед смертью: «И тела могут соприкасаться, и **нет** никакого **зазора** между душами.» (412) Что также отвечает философии романа о едином целом, только Саша знает об этом с самого начала повествования, а Володя узнает только в самом конце, перед смертью.

Мотив реки как быстрого течения времени подчёркнут в романе как один из основных. Помимо истории о брошенном на льдине ребенке, плывущим вниз по реке, которая встречается сначала в письме Володи, а потом в письме Саши, есть и другая река, которая встречается в письмах Володи. Читатель узнает из похоронки, что он погиб на берегу реки Пейхо. Как только это название начинает фигурировать в его письмах, то сразу настораживает читателя, напоминает, что герой не подозревает о том, что его могут убить с минуты на минуту именно здесь.

В Сашиных письмах дважды встречается теория хаотичности системы:

«Вот ты к примеру, пила кефир, и у тебя после этого остались белые кефирные усики, а на улице – написали во вчерашней «Вечерке» - автобус наехал на остановку, где ждало этого автобуса много людей, и они погибли. И между кефирными усиками и этой смертью есть прямая связь. Да и между всем остальным на свете.»

«Вот ты у зубного, тебе иголкой залезли в канал и дёргают нерв, а через восемь столетий бахрома скатерти на сквозняке колыхнулась. И вообще, уже древними подмечено, что с годами прошлое не удаляется, а приближается.»

Эта идея уже больше соотносится с иррациональностью всего, которая пронизывает роман. Также как и любые смерти в его реальности трогают Володю напрямую, он пытается найти связь, думает, какая смерть лучше и так далее, а Саша более спокойно и смиренно говорит как о смертях незнакомых людей, так и о кончинах своих немногочисленных близких, что ещё раз подтверждает её стабильность в рассуждениях. Самое сильное воздействие на неё оказали две смерти: Володи и её неродившегося ребёнка. Но и это были не страх и не гнев, а апатия и покорность.

# 3 глава

## 3.1. Реалии

Теперь вернемся к вопросу о том, почему диалог не может свершиться в синхроническом времени, пусть и отделённым письмом. Для того чтобы понять, что герои находятся в разном времени, нужно обратить внимание на реалии, которые окружают того и другого. Сначала обратимся к мужской части истории, потому что там маркеров реальности больше, чем письмах женских и в них можно найти противоречие, которое говорит не о непрофессионализме автора текста, а отвечает другой задаче.

Мы можем чётко определить какую войну «выбрал» себе Володя. Вывести это можно из названий геопозиций, врагов, фамилий. Погиб Володя в бою: «Под Тонжоу, на берегу реки Пейхо…Мы разгружались в Таку, который уже был взят союзниками.» То есть судя по всему − это Боксерское восстание, как точно локализовал и указал М.Ганин:

«Он участвует в интервенции международных сил, вошедших в Китай с целью подавления Ихэтуаньского (Боксерского) восстания. Прибывает он в Китай через несколько дней после взятия фортов Таку (Дагу), то есть в двадцатых числах июня 1900 года, а погибает через некоторое время после штурма Тяньцзиня, но до штурма Пекина, который начался 13 августа. Поскольку первые письма относятся к периоду еще до высадки у фортов Таку, то все они написаны Володей максимум в течение трех месяцев.»[[19]](#footnote-19) Помимо этого, некоторые истории, например о медсестре Люси: «Тогда Люси села рядом с ним, обняла голову и стала успокаивать сначала по-французски, а потом повторять те немногие русские слова, которые знала:

— Да? Нет? Хорошо! Хорошо! Папа! Мама!» (137) взяты из мемуаров военного корреспондента, который находился на этом самом Ихэтуаньском восстании в 1899-1901 годах. Тем не менее, точная локализация в конкретном историческом событии не фиксирует героя в конкретном времени. Несмотря на то, что судя по извещению о смерти Володи умереть он должен был не позже 1900 года, в его письмах содержаться реалии мира, в котором он не жил.

В первом своем письме он рассказывает о том, что ему «жалко невинно убиенного царевича в матроске» Судя по всему он говорит о последнем из рода Романовых, об Алексее Романове, который был расстрелян вместе со всей семьей в 1918 году. Володя также пишет фразу «Родина-мать зовёт» (9), которая появилась на плакатах во время Второй Мировой войны в 1941 году. После в этом же письме он рассказывает о военном враче, с которым встретился на призывном пункте и пересказывает историю этого человека. А история эта о бомже, которого сбила машина. Машины стали появляться в использовании у большинства людей после 1985ых, а кроме этого сама аббревиатура «БОМЖ» появилась чуть раньше 1990ых годов.

Во втором письме Володя изображая высшего по званию использует отсылку к «Мойдодыру» Чуковского[[20]](#footnote-20):

«Наш начальников начальник и командиров командир затопал ногами и пообещал, что я буду мыть сортир до скончания веков.

* Языком вылижешь, падла!».

Произведение было опубликовано только в 1923 году.

Спустя 4 письма Володя пишет: «Сегодня команде дали червивое мясо – и ничего, схавали. Никакого бунта». Это отсылка к бунту на Броненосце Потёмкин из-за червивого мяса, который случился в 1905 году.

В похоронке есть такие строчки: «Достаточно сказать, что Ваш сын не вернулся с одной, как выразился поэт, **незнаменитой войны**.» Это прецедентный текст, хоть и не закавыченный, но обозначенный как не принадлежащий тексту, принадлежит Твардовскому А.Т.:

«Как будто это я лежу,

Примерзший, маленький, убитый

На той **войне незнаменитой**,

Забытый, маленький, лежу»[[21]](#footnote-21)

Это стихотворение написано в 1943 году

В Китае Володя передвигается на паровозе, но в ретроспекции, в своих воспоминаниях о подростковом возрасте, когда он едет, чтобы встретиться с отцом, то едет он на поезде.

С реалиями мира Саши тоже не совсем всё просто, потому что в отличии от Володи не от чего оттолкнуться и сложнее найти это противоречие, как в случае с Володей. Она ездит на трамваях, которые появились в конце 1890-х, читает газеты, в которых есть кроссворды: «На первой странице война, на последней **кроссворд.**» Кроссворд впервые напечатали в России в 1925 году. В её мире: «снежная баба сокрушается, почему все жалеют «Титаник» и никто – айсберг?» (289) Титаник затонул в 1912. Несколько раз за роман она повторяет фразу: «Казнить нельзя помиловать». Эта фраза, конечно, существовала и ранее, но стала расхожей благодаря повести Л. Гераскиной «В стране невыученных уроков», написанная в 1965 году, вспоминает доктора Айболита (написан в 1929 году). Также она иногда разговаривает по телефону, которые стали появляться в домах практически у всех жителей России после 1960-х. Когда у Саши умирает отец, то его не хоронят, а сжигают в крематории, которые появились в крупных городах России в конце 1920-х годов. Кроме того, в Сашином пространстве ездят машины, а это значит, что время примерно 80ые или позже. Таким образом сложно определить точное время её жизни, но ориентировочно, исходя из дат, можно сказать, что она жила в СССР в 1960 – 2000 годы.

Зачем автору приходится обращаться к прошлому, одновременно и к далекому (в случае Володиных писем) и довольно близкому (в письмах Саши)? На этот вопрос может ответить цитата из статьи «Литературный быт» Бориса Эйхенбаума: «История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого.»[[22]](#footnote-22) Автор здесь говорит об исторической науке, а затем переносит эти факты на науку о литературе. То есть, глубже понять механизмы действия современности с помощью знаков прошлого. Так и в этом романе современность передана не знаками современности, а знаками прошлого, обращенными то к началу 20 века, то к его концу. Пускай в мире Володи уже существуют телеграфы, а в мире Саши телефоны, и не смотря на ситуацию с войной, можно было спроектировать другой способ общения их друг с другом. Автор сам даёт ответ на вопрос о письмах в своём произведении: «Златоусты всех времен и народов уверяли, что письмо не знает смерти, и я им верил – ведь это единственное средство общения мёртвых, живых и ещё не родившихся.» (218 с) Так и получается, что это общение умершего молодого человека и живой, но ещё не родившейся с его точки времени, девушки.

## 3.2. События романа

Роман состоит из описаний синхронных событий и ретроспекций. Ретроспекции тут делятся на два вида: **«совместные»** дачные воспоминания участников переписки и **индивидуальные**, чаще всего о детстве, родителях.

Совместные дачные воспоминания приближены к утопии, раю. Там только они существуют вдвоем, как Адам и Ева: «Собираем опавшие яблоки, первые, кислые». Место их воспоминаний, общая атмосфера одна, но воспоминания всё равно не повторяются. «Единственное, что объединяет героев, — воспоминание о дачном рае, об их летнем романе — т.е. об Эдеме почти в буквальном смысле: «Одно семечко пустило росток и стало нашим деревом». В письмах Володи этому дереву находится антипод: «…сейчас прошли мимо дерева, на котором висят повешенные за косы — завязаны узлом вокруг шеи».[[23]](#footnote-23) Больше всего этих дачных воспоминаний в начале романа, и немного в конце. Эта часть наиболее сентиментальна и метафорична:

«Наши утренние этюды маслом на поджаренных хлебцах» (12)

«Моя кожа существовала только там, где ты её касался» (20)

«Самые простые вещи могут заставить умирать от счастья» (21)

«Без тебя я – пустая пижама, брошенная на стул.» (22)

Синхронные события тоже можно разделить, потому что судя по интенсивности переписки со стороны Володи заметно, что записи делаются каждый день, в одном письме он может дать знать, что это два разных дня, которые описываются, а Саша написала столько же по количеству за намного больший отрезок времени, отсюда и события её жизни более скомпонованные, нежели его. Это создаёт понимание того, как движется время на войне и в мирном, привычном месте, потому что по событийной насыщенности и эмоциональной письма близки. Лотман Ю. пишет о пространстве героев произведений следующее: «…сколь значительное место в романе занимает окружающее героев пространство, которое является одновременно и географически точным, и несет метафорические признаки их культурной, идеологической, этической характеристики»[[24]](#footnote-24) Для эпистолярного романа окружение особенно значимо, по причине того, что это определяет часто также и физиологическое состояние пишущего героя, которое в свою очередь имеет большое влияние на стиль его повествования, то, на что падает выбор *что* ему описывать и с каким настроем. Отсюда появляется совершенно различный язык, описательный стиль у человека на войне и у человека дома с бытовыми проблемами.

Его изображаемый мир:

В романе М. Шишкина главный герой находится в ужасных военных условиях и в каждом письме описывает свое состояние и окружение: «Стоит нестерпимая жара, и все мучаются от отсутствия воды» (131) «Стемнело, но и сейчас ещё жарко, духота и опять набросились москиты. Я искусан весь с головы до ног.» (138) Тем не менее на характере письма условия эти не сказываются, он не раздражен, не измучен, находит в себе силы писать, а когда начинает страдать дизентерией, то пишет только: «Мне что-то нехорошо сегодня.» (299) Очень трудно в это поверить, можно обосновать это тем, что герой настолько силен, что перестал обращать внимание на такого рода внешние раздражители, что на войне не это самое страшное. Либо это разновидность остранения от происходящего. Конечно, молодого человека не обходят стороной другие вещи, более чудовищные: жестокость вокруг, жизнь в постоянном страхе нападения, стоны из соседнего лазарета, внезапные убийства. Это напрямую отражается в его письмах экзистенциальными рассуждениями, о которых шла речь выше.

Её изображаемый мир

Мир Саши менее жесток, но так же иррационален. Смерть здесь тоже выбирает кому жить, а кому умирать по принципу совершенно непредсказуемому. Историй таких с главной героиней случается предостаточно: она работает в больнице, поэтому за время работы на скорой увидела много смертей и травм бытового характера: «Другой жег костер, зацепился ногой за корягу, упал — кожу снимали с рук, как перчатки.

У третьего брючина попала в цепь, упал с велосипеда, разбил голову о бордюр так, что глаз болтался на нерве, будто на ниточке.

Ребенок ел мороженое на палочке, побежал, споткнулся, палочка проткнула гортань. И так каждый день без конца.» (126-127) В отношении остального происходящего можно сказать, что оно такое же прямолинейное, не обременённое большим количеством метафор, но если метафоры все-таки встречаются, то они носят такой же бытовой характер

«В регистратуре невидимка за окошком тараторит мелко, будто грызет слова, как кролик морковку.» (363) А более менее отстраненные от обыденной жизни рассуждения быстро возвращаются в привычное русло, вкрапляются в повседневность: «Звонок. Перемена. Крики детей со школьного двора. Подумала вдруг — эти детские крики на переменке будут точно такими же и через сто лет. И через двести. Донька стучит когтями по паркету. Бросила мне на колени передние лапы, просительно заглянула в глаза. Зовет гулять.» (190) Труднее говорить о пространстве, которое окружает главную героиню в момент написания письма, потому что в противовес главному герою, она может писать их в более комфортных условиях, во-первых, потому что она пишет, находясь в мирных условиях, вероятнее всего дома, а во-вторых, она может выбирать для себя максимально удобное время, потому что её письма растянуты на гораздо более долгий промежуток времени, чем его письма, как уже было сказано и объяснено почему выше.

Возвращаясь к теме диалога в письмах невозможно сказать, что его нет совсем. Если бы не существовало никакой связи между письмами, то можно было прочитать отдельно его и её письма, как две разные истории, но это оказывается практически бессмысленным. Диалог есть, но не в каноническом смысле понимания, не в виде вопросно-ответной формы, как это было в романах Руссо или Достоевского. Большое количество деталей описанных в письмах одного, находят отражение и новое значение в письмах другого, так например, последнее письмо в романе практически целиком является большой гиперссылкой на разные письма в произведении, принадлежавшие руке и Саши, и Володи.

Мы не знаем, как именно умер главный герой, внезапно, как он и хотел, или от ранений, поэтому непонятно в какой момент последнее письмо было написано: в момент, когда герой понимает, что скоро умрет и пишет его уже в мучениях и умирая или может быть перед боем, предчувствуя свою смерть. Его предпоследнее письмо – самое короткое из всех посланий в этой книге писем, состоящее почти целиком из вопросительных односложных предложений, похожее на предсмертный бред или даже на описание галлюцинации.

Последнее письмо тоже достаточно пространное, хотя и уже более развернутое, представляется в виде диалога Володи и попа Ивана, в царстве которого он воевал и умер. Так Володя собирает с собой в загробный мир все важные для него вещи: картинку, которая висела в детстве над его кроватью, но которую он выбросил, колючки репейника, которые он кидал «ей» в волосы (у Саши в письмах тоже есть эта история: «А ты увидел меня и стал швырять мне в волосы репейник» (18)), гербарий, который он собирал на уроки к любимому учителю, мамино кольцо, пропавшее по его вине, книги из комнаты, обрывки газеты, которые он прикладывал к порезам от бритья, круглую гальку, которую забрал у Саши. Как когда-то в детстве Володя складывал в жестяную банку из-под печенья разные важные для него вещи и решил её закопать, чтобы её потом нашли, тогда его поразила мысль, что останутся в памяти только те, кого он возьмёт с собой в эту банку.

М. Ганин считает, что вся структура романа иллюзорна и приводит такой пример: «Один раз Шишкин проговаривается, в том смысле, что верить здесь ничему нельзя: отец Саши, сначала будто бы дирижер, оборачивается полярным летчиком.»[[25]](#footnote-25) Но более удачным был бы пример именно с растяжением времени в романе, где уж точно оказывается, что верить нечему, потому что ситуацию с отцом Саши можно объяснить другим способом. После его смерти она напишет: «Впервые тогда поняла, что папа был плохим актёром. Ненастоящим.» (385) И действительно, все его истории о полётах можно списать на фантазию отца или на неправильное восприятие ребёнка – он рассказывает о съёмках, а она думает, что о реальности, а репетиции дирижерства, которые так нравились Саше – просто репетицией перед другой съёмкой. Следовательно, автор говорит нам, что не стоит доверять ничему посредством именно временнóй паутины романа. Для Саши время движется по другому, она объясняет это явление посредством бытовых метафор: «И время всё никак не даёт исследователям покоя. Ведь давно опытным путём выяснили, что оно заполняет собой пространство не до краёв, как жидкая каша, а с горкой, как густая, но теперь проблема возникла с его хранением. По последним данным, сохранить его могут только зимописцы и только последовательно, одно за другим, в линию, которая уходит туда, куда уходят трамвайные пути, и там с ними соединяется, но для удобства **это линейное время порезали на строки**, как бесконечную макаронину» (361) Для Саши этим «зимописцем» становится Володя.

## 3.3. Хронотоп или диегезис

Рассуждая о сложно организованном пространстве этого романа, невозможно не вспомнить о термине «хронотоп» Михаила Бахтина, который он заимствует из теории относительности Эйнштейна и вводит в литературу в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе.»[[26]](#footnote-26) Хронотоп по Бахтину - это «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом.» Время в любом произведении может ускоряться, замедляться или двигаться в соответствии с реальным, соотноситься или не соотносится историческим, развиваться линейно, реверсивно или прерываться. Пространство может быть разомкнутым или закрытым, узким или широким, реальным или вымышленным. Анализируя античные романы, Бахтин показывает, что время там не коррелируется напрямую с событиями романа, герои также молоды в начале романа как и в его конце, события и время не влияют на их возраст; а географическое пространство персонажей романов такого типа географически проницаемо - передвижения среди локаций практически не занимают романного времени.

Можно было бы сказать, что Шишкин сталкивает здесь два хронотопа – мужской и женский мир, но тогда мы лишаемся возможности говорить о том, что появляется на стыке слияния этих двух хронотопов, потому что Бахтин не рассуждает о границах, для него хронотоп в пределах одного романа един, таким образом хронотоп в романе разрушается. Однако в «Письмовнике» специфически важно, что эти два мира, которые на первый взгляд абсолютно самостоятельны, на самом деле зависимы друг от друга, и при соприкосновении создают третье пространство и время, которое скрыто под поверхностью основной повествовательной канвы и не прочитывается в тексте прямо. Это их общее место наполнено как материальными предметами, так и совместными образами, идеями, мечтами.

Поэтому целесообразнее и уместнее употребить термин диеге**з**ис, который был внедрен в литературу Жераром Женеттом. А к нему в свою очередь он пришел от французских киносемиологов: сначала термин диеге**з**ис (diegese) был возрожден из терминологии античной поэтики “диеге**с**ис” (diegesis) – повествование, противопоставленное чистому подражанию (mimesis), Этиеном Сурио для того, чтобы показать пересказывание истории в кинематографическом пространстве. Затем термин был подхвачен также для помощи в анализировании кино Кристианом Метцем. Жерар Женетт в работе «Фигуры»[[27]](#footnote-27) ссылается на термин «диегезис», который заимствован из работ по теории кинематографического повествования и стал применять его относительно литературы в качестве более точного синонима к «истории» – повествование с пространственно-временным единством, вымышленная конструкция, с фиктивным пространством и временем, созданная реальность, которая убедительно воспринимается читателем.

Диегезис даёт возможность рассуждать о двух пространствах: каждый герой создаёт свой собственный независимый диегезис одновременно с тем, который рождается в их общем сознании, становится их топосом. Подозревают герои или нет об этом общем месте в их сознании, об их ментальной связи, но читатели прослеживают это чётко: практически никакие реальные произошедшие события не доходят ни до одного из до героев и не обсуждаются ими, но конструкция романа остаётся цельной, не распадается на части благодаря третьему диегетическому пространству, который в основном состоит из внутренних аллюзий, которые будут разобраны в четвёртой главе.

Однако диегезис в этом романе не первичный и вторичный, как это привычно употребляется в анализе нарратологической структуры повествования, а именно первый и второй, а затем и третий, но уже не такой осязаемый и структурированный как первые два, он находится на стыке между двумя этими диегезисами и формируется уже внимательным читателем.

Обмен письмами в эпистолярном романе - «безусловно является одним из ее формо- и, одновременно, смыслообразующих признаков и отличает переписку от таких перволичных повествовательных форм, как дневник, исповедь, мемуары, автобиография, записки.»[[28]](#footnote-28) В случае «Письмовника» проблема усложняется. Письма идут друг за другом, чередуясь между героем и героиней до конца романа, однако перепиской как таковой это назвать можно с натяжкой. Письма не датируются. Как уже известно, герой умирает раньше героини, причем намного, можно сказать, что он переживает смерть дважды на протяжении романа: первую «бумажную», когда приходит извещение о его смерти, но при этом переписка не останавливается, поэтому для читателя Володя ещё жив, он вещает из могилы, потому что он ещё не всё сказал, а затем случается его вторая «письменная» смерть, когда все его послания заканчиваются, последние слова сказаны, одновременно с этим автор подтасовывает письма так, что и Саша пишет Володе своё последнее письмо, такое же пространное, как и его последнее сообщение, где она говорит об их скором воссоединении.

Таким образом письма продолжают чередоваться создавая эффект обмена письмами. Под сомнение можно поставить также то, что даже при жизни героя эти письма доходили до героини. Диалогической соотнесенности в прямом смысле понимания между письмами нет, они не рассчитаны на ответ адресата. В письмах одного нет обратной связи к письмам другого, адресанты не задают вопросы и не отвечают на предыдущие письма, а просто продолжают каждый свою историю*.* Однако подчеркивают, именно то, что это послания для него или неё, а не дневниковые записи, что у того, кто пишет всё-таки есть реципиент. Это происходит посредством обращений, побуждения к совместным воспоминаниям и так далее. Таким образом минимальной единицей эпистолярного текста в данном случае является не пара писем, как в идеальной системе, а отдельно взятое письмо, потому что каждый из них может быть прочитано и понято по отдельности.

# 4 глава

## 4.1. Внутренние аллюзии

Недиалогичность и одновременно общие пересечения предметов разговора характерны для этого романа и создают его художественную целостность. Так и не ясно получают ли герои письма друг друга до смерти главного героя или нет, потому что нет диалога в прямом смысле понимания – есть редкие вопросы и нет ответов. Единственный вопрос, заданный Сашей в её первом письме, в начале романа получает ответ практически в самом последней письме произведения:

«…улыбку **Джоконды** (кстати, ты понял, чему она улыбается? – я, кажется, поняла.)» (9)

И Володин ответ в одном из его последних писем:

«Помнишь, ты спрашивала, что я думаю про **Джоконду**. Теперь я точно знаю, о чём её улыбка.» (369)

Во втором письме Саша пишет о рифмах: «Перечитала твою первую открытку. Да! Да! Да! Именно так! Всё рифмуется! Посмотри кругом! Это же **рифмы**!» (11) и «Ты – мой муж, я – твоя жена. И это самая чудесная **рифма** на свете» (103) Возвращение к этому мотиву происходит спустя 13 писем в извещение о смерти Володи: «Всеобщая гармония – это такой устав, который призван научить новобранцев, что все – **рифма.** Каша и Маша, любовь и кровь, снег и вода, какая-нибудь имя-отчество и её сын.» (106)

В четвертом письме Саша рассказывает о том, что в детстве играла, что у неё есть злая сестра-близнец, которая делала за нее всё плохое, и часто пугала Сашу, что она ведьма, мотивировав это тем, что у нее **глаза разные**: левый – голубой, а правый – карий. Через 28 писем Володя обращается к адресату: «Сашка моя **разноглазая**!»

Еще одна история повторяется в письмах его и ее, но не связана между ними. Эта история начинается в письме Володи, он пишет Саше о своей очень старой соседке и то, как она рассказывала ему о воспоминаниях: «Нужное забываю, а вот этот жест, **как гондольер отталкивается ногой**, помню». (141)

В Сашином письме эта история воспроизводится в другом виде, в другой ситуации, но всё же идентична: «Вот сейчас, в это самое мгновение, **гондольер отталкивается ногой** от скользкой, обросшей плесенью и водорослями стены» (360)

Интересная внутренняя аллюзия проведена от книги, которую читал в детстве Саше её папа о царстве попа Ивана, создавая историю в истории. По рассказу папы: «В стране моей родятся и обитают верблюды двугорбые и одногорбые, гиппопотамы, крокодилы, метагалинарии, жирафы, пантеры, дикие ослы, львы белые и червонные, **немые цикады**, грифоны и ламии. **Ещё здесь родятся** нетленные люди, **зверь** **единорог, птица попугай, дерево эбен**, **корица** перец и **благоуханный камыш**.» (60)

А вот пространный монолог Володи о Китае и месте, куда они прибыли: «**Ещё здесь родятся** огромные слоны, **зверь** **единорог**, **птица попугай, дерево эбен,** красное сандальное дерево, индийские орехи, бразильское дерево, **корица**, перец, **немые цикады** и **благоуханный камыш**» (98) - но это какой-то фантастический мир, возможно так он хотел показать непохожесть привычного мира на этот.

Позже Володя напишет: «**Цикады** в тополях так верещат, что в ушах от них звенит» (284). Противоречие о том, что в действительности цикады оказываются не немые, как это было в истории о царстве попа Ивана, говорит нам о том, что читателю приходится снова выбирать, чему верить, как в случае с профессией папы Саши. При чём такого рода расхождения звучат от имени одного нарратора, что отрезает возможность выбрать того героя, которому читатель верит больше.

Также зеркалится история о голубятне. Володя рассказывает в своём четвертом письме о человеке, который держал во дворе голубятню, а когда ждал своих голубей назад, то смотрел не в небо, а в таз с водой, объясняя это тем, что так видней небо. А в 18 письме Саша пишет об этом же: «Ищу марку с изображением голубятника, который ждет возвращения своих голубей из полёта и смотрит не в высоту, а в таз с водой: так видней небо.» (289)

Ещё одна история, которая звучит в письмах обоих, впервые написана в письме Володи: это семейная история о его прапрабабушке, которая зачала ребёнка непорочно и никто ей не верил, а когда родила, то положила ребёнка на льдину в ледоход. Саша вспоминает эту историю дважды, но не ссылается при этом на историю Володи. Первый раз: «Каждый раз, когда грохочем по этому мосту, вспоминаю орущий кулёк на льдине. Может, это та самая река?» (362) И второй раз история уже имеет продолжение в диалоге Саши с одной девушкой в одном из ее последних писем, она пересказывает эту историю, но дейктические указатели заменены, теперь это не история от Володиной бабушки об «**её** бабке». В пересказе Саши она становится историей об **одной** девочке, которая понесла непорочно. У Володи история коротка и обрывается на фразе: «Она пришла ночью на реку и положила свой кулёк на льдину» (45). Точно такая же фраза есть и в Сашиной истории (368), однако после этого Саша продолжает рассказывать, что та девочка одумалась и вернулась за ребёнком.

Четырежды в романе указывается точное время дня и всегда это время одно и тоже, первый и второй у Саши в детских воспоминаниях:

«Он подарил мне часики – детские, ненастоящие, с нарисованными стрелками. Я смотрю на них и с гордостью отвечаю:

* **Без десяти два**

На них всегда без десяти два. »

«Я запомнила, как она загорала, раздвинув ноги – **без десяти два**.» (48-49)

В письмах Володи это упоминается тоже дважды:

«Просто, наверное, люди делятся на тех, кто понимает, как это возможно, что вот я иду чайку попить и в те же **без десяти два** Земля вертится, причем не находит в этом никакого противоречия…» (93)

И в Володином предпоследнем письме:

«Только прилёг с тетрадкой, задумался, погрыз карандаш, взглянул на часы, а уже **без десяти два**!» (395)

Практически в одном из последних письмах героини, когда она пишет о найденных записях её отца о его жизни, то она говорит: «Папа несколько раз говорил мне, что уже знает какая у него в записках будет последняя фраза. Он нашел где-то концовку, которой раньше **писцы заканчивали свои книги – про корабль и морскую пучину.**» Но фраза эта не звучит в том письме, потому что её отец закончил записи другими словами. Она звучит позже, это самая крайняя фраза в последнем письме Володи: «Уставшая рука спешит и медлит, выводя напоследок: **счастлив бысть корабль, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою**.»

Некоторые вещи и события существуют и упоминаются параллельно, а некоторые одинаковы в сознании его и её и отмечены дейктическими знаками (тот самый), так например, стромбус во втором Сашином письме служит ей пепельницей, и в 17 письме Володи он вспоминает о нём:

«А твой **стромбус**! Стромбус, стромбидас, постоянно набитый окурками! Бугрист, рогат. Что с ним? Где он? Ждёт меня?» (286)

В последнем письме Саша тоже вспоминает о стромбусе:

«Живёт он у неё в **стромбусе**. Тот самый наш стромбус стромбидас, который теперь снова стал чьим-то домом»

Еще одно общее пересечение, которое существует в сознании обоих героев – это размышление о Вселенной и Млечном пути. Саша пишет в своём втором письме об этом: «И Млечный путь **делит небо наискосок**. Ты знаешь, это похоже на какую-то гигантскую дробь. В числителе половина Вселенной, и в знаменателе – другая половина.» (15) Через 24 письма Володя как будто отвечает ей: «Стою и вглядываюсь в Млечный путь. Теперь всегда вижу, что **он делит мироздание наискосок**» (221)

Тонкой линией проходит через роман и звучит то в письме одного, то в письме другого фраза о воссоединении и символе их любви:

«Мне нужно, прийти и **положить голову тебе на колени**. Ты погладишь и скажешь:

* Ничего, любимый мой, всё уже хорошо! Всё уже позади. Теперь всё будет хорошо, ведь я с тобой!» (308)

Потом, спустя несколько писем снова: «Знаешь, о чём на самом деле писал Шекспир? О том, что эта связь восстанавливается, когда мы снова встретимся и я **положу тебе голову на колени**.» (359)

А завершает эту цепочку последняя фраза Саши в её последнем письме:

« − Послушай, я должна тебе что-то сказать. Там будет один человек, не удивляйся, **он положит мне голову на колени**.

− Почему? Он тебя любит?

− Да.

* Я тоже тебя люблю. Очень-очень.

И **положила голову мне на колени**.» (409)

Таким образом и состоится диалог между этими двумя персонажами, в непривычной для канонического эпистолярного жанра форме, но интересной для современного романа, когда истории и смыслы нанизываются постепенно на нить фабулы, и в конце концов воссоединяются.

## 4.2. Аллюзии на другие произведения

«Письмовник» состоит из внушительного корпуса интертекстов, на это указывает сама методика работы Шишкина: «Я пишу следующим образом – собираю фразы, слова. Они могут прийти, откуда угодно. Это могут быть фразы совершенно из разных миров. Они сцепляются, какая-то новая энергия появляется.»[[29]](#footnote-29) На первый взгляд может показаться, что автор говорит о какой-то магии создания художественного произведения, когда слова и фразы как птички слетаются на зов, но здесь больше рационального. Томас Элиот писал в 1917 году в статье «Традиция и индивидуальный талант»[[30]](#footnote-30) о схожих вещах, что писатель состоит из всех тех книг, которые он прочитал или картин, которые он однажды увидел, и на основе этого создаёт свои собственные произведения, и мастерство его заключается в том, чтобы отдавать себе отчёт в том, откуда он заимствует ту или иную традицию. Элиот говорит в основном о поэзии, но это также ложится и на прозу: как то, что создал писатель касается теперь не только его, но и тех, кто будет творить после него, так и каждый более современный писатель не может закрыть глаза и писать абсолютно отстранённо от своих предшественников. Михаил Шишкин тоже не остаётся в стороне и поэтому огромный пласт в произведение занимает диалог между текстами или интертекстуальность. Казалось бы, основные отсылки в тексте должны быть мотивированы жанровой принадлежностью, но в действительности оказывается, что есть только две отсылки в письмах девушки к эпистолярному роману Ж-Ж. Руссо «Новая Элоиза»: «Юлия-дурочка старается, шлёт ему письма, а жестокосердечный Сен-Пре отделывается короткими шутливыми посланиями, иногда в стихах…», встречающиеся только как дань эпистолярному жанру и причастности к ней. И к «Дон-Жуану»: «Как Донна Эльвира, которая узнала, что это Лепорелло».

Отсылки делятся на прямые цитаты и аллюзии. М. Шишкин очень близко к тексту или абсолютно дословно приводит некоторые цитаты из других как из художественных произведений, так и из мемуаров, воспоминаний и так далее, и не ставит эти цитаты в кавычки, такое встречалось и в других его романах, например в «Венерином волосе», и писателя уже обвиняли в плагиате. Автор прокомментировал эти обвинения так: «Кто-то увидел цитату из одного автора, не увидев цитат из пятисот других. И пишет, что это плагиат. Сам подход для меня смешон. Уже Бахтин продемонстрировал, что все мы живём не в своих словах»[[31]](#footnote-31) Уже были упомянуты отсылки к мемуарам Ячневского, отсылок к «Мойдодыру» Чуковского, повести Л. Гераскиной «В стране невыученных уроков», стихотворению А. Твардовского и к некоторым философским трактатам. Из тех, что цитируются не открыто, это, например, перечисление принятых продуктов на корабль в письме Володи, это практически прямая цитата из Шханечный журнал военного транспорта «Маньчжуръ»:

«Принято из порту для продовольствия команды: сахару 19 пуд. 5 ф. 60 зол.; чаю 23 фун. 1/3 зол.; табаку 7 пуд. 35 ф. и мыла 8 пуд. 37 фун. Больных два матроса и 14 солдат № 4 Линейного батальона. Воды в трюме 5 дюймов по выкачке. Того же дня пополудни. Ветер тихий, ясно, высота бар. 30, 01 по тер. 13 1/2. Сего числа свезено на берег: ящик с амуницией — 1; бочек с мясом — 4; пеньки 25 пудов; муки ржаной 29 пудов; крупы 4 пуда; ящик с (неразборчиво) — 1; патронов 2160 штук, котлов чугунных 3; веревок 5 пуд. 20 ф.; листового железа 50 листов; невод 1; лошадь 1 и быков 2. В 12 ч. воды в трюме 24 дюйма.» (97)

Ещё касательно больших цитат из военной литературы здесь стоит указать, что в тексте романа дословно и без кавычек приведена цитата А. В. Суворова из книги «Наука побеждать». Встречается фраза: «Паникёры и трусы должны истребляться на месте» - прямая цитата И. Сталина из Приказа народного комиссара обороны СССР 28 июля 1942 года № 227.

Другие аллюзии в письмах Володи уже не относятся к военной литературе. Он часто вспоминает Шекспира, в особенности «Гамлета», Жюля Верна «Дети капитана Гранта», Майна Рида, Гоголя «Нос» и «Ревизор», Марко Поло, Овидия, Марка Аврелия, Платона и Демокрита. Также в романе встречаются отсылки к «Лолите» и «Аде» В. Набокова, например: «А когда мне соринка в глаз попала, ты слизнула её кончиком языка» (286)

Количество отсылок к роману Вениамина Каверина «Два Капитана» довольно внушительно. Первоочередная и самая важная деталь, объединяющая оба романа – это бесспорно то огромное количество писем, которые сопровождают этот роман. И хотя связный прозаический текст занимает бóльшую часть произведения, письма являются главной его составляющей. Это и те письма, с которых все началось, и после они же являются связующей лентой для главного героя Саши и девушки Кати. С них начинается всё повествование в самом начале романа и для них также есть предыстория, как и во многих эпистолярных романах – их находят в сумке почтальона, который утопился. А также и те письма, которые уже появляются благодаря тем первым письмам, повторяя практически ту же самую историю, но со счастливым воссоединением героев. Кроме этого есть и другие отсылки, связывающие эти два романа: главный герой Каверина читает старинный письмовник в детстве и затем пользуется некоторыми шаблонами, которые там приведены. Кроме этого ему противен его отчим в детстве также, как и главному герою «Письмовника» Володе, имя главного героя «Двух Капитанов» и его сестры – Саша, что также является именем главной героини «Письмовника». Саша, Главный герой «Двух Капитанов», мечтает стать полярным лётчиком ради выполнения своей цели и действительно становится им, когда взрослеет, а отец главной героини «Письмовника» Саши тоже был полярным лётчиком по её рассказам (его третья профессия после актёра и дирижёра.)

Еще одна заметная отсылка в романе – это то, что вся эта история перифраз рассказа Бунина «Холодная осень», если бы это рассказ был увеличен до романа. Между ними заметно типологическое сходство сюжетов и мотивов. Герой уходит на войну, героиня остаётся одна, затем довольно быстро случается смерть героя, а её жизнь продолжается, но с постоянной оглядкой на героя. «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду»[[32]](#footnote-32) - такая концовка у рассказа Бунина, но также могла бы сказать и Саша. Она одинокая, после нее никого не останется – обоих родителей она похоронила, больше родственников у нее нет, забеременеть после выкидыша ей так и не удалось, любви в её жизни больше после того лета не случилось. Так и получилось, что Саша хоть и прожила жизнь более длинную, чем Володя, но счастливой её не назовёшь.

Кроме художественных отсылок и мемуарных, есть также отсылки к Библии, которые входят в роман с первых слов. Текст романа начинается так: «Открываю вчерашнюю “Вечерку”, а там про нас с тобой. Пишут, что в **начале снова будет слово**. А пока в школах еще по старинке талдычат, что сперва был большой взрыв и все сущее разлетелось» (7) Все наиболее сакральные, пространные диалоги и монологи: первое письмо Саши, её письмо непосредственно перед извещением о смерти, последнее послание от Володи – отсылает к Библии, а точнее к Легенде о царстве Пресвитера Иоанна, или как он назван в романе – поп Иван. Это легендарный правитель христианского государства в Центральной Азии. В легенде это царство описывается как совершенно огромное волшебное место, похожее на рай, где обитают несуществующие создания, вроде единорогов и кентавров. Помимо диалогов с ним, Володя часто говорит, что он находится в этом царстве, а Саше отец читал книгу про Царство попа Ивана, о чём уже было сказано выше. Ещё одна отсылка из фольклорных текстов – сказка о Снегурочке. В последнем письме Саша описывает, как она из снега делает себе дочь и приводит её домой. «Показательно, что мифологема Снегурочки возникла на основе славянского обряда похорон Костормы, символизирующей весну и воскресение через гибель»[[33]](#footnote-33).

# Заключение

Рассмотрев роман «Письмовник» целиком, в первых главах были отмечены пункты, которые выходят за рамки привычного варианта эпистолярного романа.

В первой главе изучаемое произведение сравнивается со структурами некоторых других эпистолярных романов и посредством введения термина перформатив раскрыта одна из отличительных черт «Письмовника», а именно отсутствие третьего звена в событийной цепочке романа, внешняя потеря коммуниканта.

Во второй главе выявлено, почему при этом не происходит абсолютный разлад и рассогласование и переписка не переходит в дневниковые записи – дневник означал бы одиночество, тогда как герои этого романа, несмотря на временной разрыв между ними всё равно стремятся к воссоединению. Даже после смерти одного из персонажей переписка не прерывается, что также выделяет роман Шишкина на фоне других произведений эпистолярного жанра.

В третьей главе разобраны все маркеры реальности в пространстве и времени женской и мужской части повествования. Реалии противоречат времени и приводят к выводу, что герои не могут жить в одном времени, но при этом доказано, что на стыке соприкосновения их диегезисов у героев создаётся совместный топос, который был в их общем прошлом и будет в их будущем.

В четвёртой главе были выделены средства, которые автор использует, чтобы сохранить целостность романа, а именно внутренняя диалогичность романа, связанная отсылками между письмами.

На первый взгляд структура романа может показаться не то что обычной, а даже банальной: история переписки двух влюбленных, он на войне, она ждёт его дома, но на протяжении романа оказывается, что это такой обман, что это история о любви, во-первых: «Шишкин обвел всех вокруг пальца, сделав вид, что написал роман о любви»[[34]](#footnote-34) А во-вторых, что выбранная автором структура эпистолярной формы совершенно не так привычна, как оказывается при более тщательном анализе. В романе нет диалога в традиционном понимании, как есть во всех эпистолярных романах, которые были написаны до этого. Но письма связаны между собой внутренними аллюзиями и друг без друга не представляют цельного и связного текста. Это внутреннее изменение эпистолярной формы, но внешне (переписка двух людей, каждое письмо – отдельная глава, чередуются между собой) все негласные правила эпистолярного текста соблюдены.

Из внутренних изменений формы нужно отметить также, что у героев нет общих сюжетных соприкосновений, кроме «совместного» Эдема, который оказывается скорей утопической точкой, к которой стремятся оба из героев, но благодаря все тем же внутренним аллюзиям у читателя поддерживается ощущение, что у героев есть коллективный фонд мыслей, чувств и воспоминаний.

# Список используемой литературы:

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975.

Бунин И. А. Антоновские яблоки: Повести и рассказы//Холодная осень/М.: Советская Россия, 1990.

Выгодский Л. С. Психология искусства. – Минск: Современное слово, 1998.

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
2. Каверин В. Собрание сочинений : в 6 т./В. Каверин. - М.: Художественная литература, 1963 - 1966. Т. 3: Два капитана: Собрание сочинений в шести томах : (роман) / [послесл. В. Борисовой]. - М.: Художественная литература, 1964. - 640 с

Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 357

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём : пер. Перцова Н.В. //Теория метафоры. М., 1990. – С 384 – 415

1. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. - СПб., 1995
2. Муравьев В.С. Литературная энциклопедия терминов и понятий/глав. ред. А.Н. Никлюкин. - М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 1222-1235
3. Остин Джон. Три способа пролить чернила: философские работы/ Джон Остин; [пер. с англ. В. Кирющенко; вступ. ст. В. Кирющенко, М. Колопотин]. - СПб. : Изд-во СПбГУ : Алетейя, 2006. - 334 с.
4. Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.
5. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002
6. Скотницка Анна. Мотив ребёнка и семьи в прозе Михаила Шишкина//Екатерибург: Уральский филологический вестник. – 2014. - №4.

Соколянский М.Г. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины. – Коломна, 1999.

Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы в двух томах. - М.: Художественная литература, 1951.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.

1. Шишкин. М. Одиннадцать бесед о современной русской прозе/Интервью Кристины Роткирх//М.: Новое литературное обозрение, 2009.
2. Шишкин. М. П. Письмовник. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 412 с.
3. Шишкин. М. Писатель должен ощутить всесилье: интервью с Михаилом Шишкиным [Электронный ресурс] / М. Шишкин ; беседовал С. Иванов//Контакты. - 2010. – 4 августа. – URL: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32-pisatel-dolzhen-oshhutit-vsesilie.html> (дата обращения: 16.02.2017)
4. Шкловский. В. Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – с. 7-20.

Шмид В. Нарратология. – М: Языки славянской культуры, 2003.

Эйхенбаум Б.М. Литературный быт// Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987.

1. Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — Киев: AirLand, 1996.

Янчевецкий Д. У стен недвижного Китая. – М.: Эксмо, 2013. – 480 с.

Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond. – London and NY.: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

Рецензии на роман:

1. Николина Н.А. Пространство и время в романе М.Шишкина «Письмовник»//Русский язык в школе. – 2012. №10.

Ларионов Д. Общие места: в любви и на войне//Новое литературное обозрение. – 2011, №107. – с. 271 - 277

1. Оробий С. «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина//Знамя. – 2011. - №8.
2. Ганин М. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/.html> (дата обращения: 14.05.2016).
3. «Письмовник» (реж. Лапина. Н., «Мастерская» 2015).

1. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002. – с. 228 - 235 [↑](#footnote-ref-1)
2. Квятковский А. Эпистолярная форма// Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 357 [↑](#footnote-ref-2)
3. Квятковский А. Письмо// Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 213 [↑](#footnote-ref-3)
4. Муравьев В.С. Эпистолярная литература// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ глав. ред. А.Н. Никлюкин. - М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 1222-1235 [↑](#footnote-ref-4)
5. Соколянский М.Г. Эпистолярный роман // Литературоведческие термины. – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 119–120. [↑](#footnote-ref-5)
6. Смирнова М.Б. Письмовник // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ глав. ред. А.Н. Никлюкин. - М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стлб. 745-746 [↑](#footnote-ref-6)
7. В скобках приводится номер страницы романа «Письмовник», который здесь и далее цитируется по изданию АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. [↑](#footnote-ref-7)
8. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же [↑](#footnote-ref-9)
10. Остин Дж. Л. Три способа пролить чернила. Философские работы. — СПб., 2006. - 335 с [↑](#footnote-ref-10)
11. Altman J.G. Epistolarity: Approaches to a Form. - Columbus, 1982. – P. 150 [↑](#footnote-ref-11)
12. Шмид В. Нарратология. – М: Языки славянской культуры, 2003. [↑](#footnote-ref-12)
13. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002 [↑](#footnote-ref-13)
14. Скотницка Анна. Мотив ребёнка и семьи в прозе Михаила Шишкина//Екатерибург: Уральский филологический вестник. – 2014. - №4. С. 79 [↑](#footnote-ref-14)
15. Оробий С. «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина// М.: Знамя. – 2011. - №8. [↑](#footnote-ref-15)
16. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002 [↑](#footnote-ref-16)
17. Яковлева Д. Мотив слепоты в эпистолярном романе М. Шишкина «Письмовник». Кемерово: ГБНОУ. 2015 [↑](#footnote-ref-17)
18. Ларионов Д. Общие места: в любви и на войне//Новое литературное обозрение. – 2011, №107. – с. 271 [↑](#footnote-ref-18)
19. Ганин М. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный̆ ресурс]. URL: http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/ (дата обращения: 14.05.2016). [↑](#footnote-ref-19)
20. Николина Н.А. Пространство и время в романе М.Шишкина «Письмовник»//Русский язык в школе. – 2012. №10. - 54- 59 с. [↑](#footnote-ref-20)
21. Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы в двух томах. - М.: Художественная литература, 1951. [↑](#footnote-ref-21)
22. Эйхенбаум Б.М. Литературный быт// Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. - С. 428-436. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ганин М. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный ресурс]. URL: http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/ (дата обращения: 14.05.2016). [↑](#footnote-ref-23)
24. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. - СПб., 1995. С 509. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ганин М. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный̆ ресурс]. URL: http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/ (дата обращения: 14.05.2016). [↑](#footnote-ref-25)
26. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. [↑](#footnote-ref-26)
27. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – Т. 2 – М: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – с. 65 [↑](#footnote-ref-27)
28. Рогинская О.О. Эпистолярный роман. Поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Российский гос. гум. университет, Москва, 2002 [↑](#footnote-ref-28)
29. Шишкин. М. Писатель должен ощутить всесилье: интервью с Михаилом Шишкиным [Электронный ресурс] / М. Шишкин ; беседовал С. Иванов//Контакты. - 2010. – 4 августа. – URL: <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32-pisatel-dolzhen-oshhutit-vsesilie.html> (дата обращения: 16.02.2017) [↑](#footnote-ref-29)
30. Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — Киев: AirLand, 1996. [↑](#footnote-ref-30)
31. Шишкин. М. Одиннадцать бесед о современной русской прозе/Интервью Кристины Роткирх//М.: Новое литературное обозрение, 2009. – с. 144 [↑](#footnote-ref-31)
32. Бунин И. А. Антоновские яблоки: Повести и рассказы//Холодная осень/М.: Советская Россия, 1990. – 254 с. [↑](#footnote-ref-32)
33. Николина Н.А. Пространство и время в романе М.Шишкина «Письмовник»//Русский язык в школе. – 2012. №10. - С. 58 [↑](#footnote-ref-33)
34. Ганин М. Михаил Шишкин. Письмовник. [Электронный ресурс]. URL: http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/ (дата обращения: 14.05.2016). [↑](#footnote-ref-34)