

Санкт-Петербургский государственный университет

ШАБАКОВА Полина Александровна

Выпускная квалификационная работа

Роман В.А. Каверина «Перед зеркалом»

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. «Отечественная филология
(Русский язык и литература)»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра истории русской
литературы,
Сухих Игорь Николаевич

Рецензент:
доцент, Кафедра русского языка, Воен-
ный институт (Железнодорожных войск
и военных сообщений), Федеральное го-
сударственное казенное военное образо-
вательное учреждение высшего образо-
вания «Военная академия материально-
технического обеспечения имени гене-
рала армии А.В.Хрулёва» Министерства
обороны Российской Федерации,
Собенников Анатолий Самуилович

Санкт-Петербург
2023

Введение	3
Глава 1. Место романа в творчестве В. А. Каверина	8
Глава 2. Жанровое своеобразие романа «Перед зеркалом»	23
2.1 Теоретические проблемы романного жанра	23
2.2 Жанровая модель эпистолярного романа	31
2.3 Трансформация эпистолярного романа как жанра	41
2.4 «Перед зеркалом» и эпистолярный роман	51
Заключение	78
Библиография	80

Введение

Данная работа посвящена изучению жанровой природы романа Вениамина Александровича Каверина «Перед зеркалом», опубликованном впервые в 1971 году в журнале «Звезда» (№1—2). Годом позже последовал выход однотомного издания¹. Роман также включен в восьмитомное собрание сочинений В. А. Каверина 1980 года². Замысел произведения, согласно воспоминаниям писателя, приведенным в книге «Вечерний день»³, возникает в середине 1960-х годов. В это время Каверин принимает в дар от знакомого профессора математики, Павла Александровича Безсонова, несколько тетрадей писем. Эпистолярный материал представлял собой переписку между художницей Лидией Андреевной Никаноровой и вышеупомянутым Павлом Безсоновым, длившейся с 1910 по 1935 год. Переписка была прекращена незадолго до смерти корреспондентки (Лидия Никанорова скончалась от неизлечимой болезни в 1939 году). История героев послужила основой для написания романа «Перед зеркалом». В очерке «старые письма», посвященном процессу создания произведения, Каверин сообщает о том, как собирал дополнительные материалы о героях, в частности, о малоизвестной в России художнице.

Факт сохранения в произведении эпистолярной формы повествования представляется нам чрезвычайно важным. Представляется, что структура жанра романа в письмах мыслилась автором как способ решения и развития круга основных тем и проблем в произведении. Общая **цель** данной работы поэтому заключается в рассмотрении произведения в аспекте жанровой проблематики. Таким образом, **круг задач** данной работы будет иметь следующий вид: с уче-

¹ Каверин В. Перед зеркалом. М., 1972. 352 с.

² Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1980. Т. 6. 559 с. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием тома и страницы)

³ Каверин В. Вечерний день: Письма, воспоминания, портреты. М., 1980. 559 с. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием названия книги («ВД») и номера страницы)

том особенностей поэтики текста мы попытаемся определить жанровую природу романа. В связи с этим необходимо привести определение эпистолярного романа, описание его инвариантной структуры, а также характеристику основных этапов его становления от возникновения до середины 20 века.

Актуальность изучения романа с точки зрения его жанровой природы определяется отсутствием отдельных работ на данную тему. Несмотря на то, что произведение нередко упоминается в словарных статьях и исследованиях об эпистолярной прозе, подробного, обстоятельного его описания в связи с вопросом о жанровом статусе нами не обнаружено. По мнению некоторых исследователей, документ как основа для сюжетных построений произведения препятствует отнесению текста к жанру эпистолярного романа. Тем не менее, произведение Каверина во многом организовано в соответствии с принципами эпистолярного жанра, выявленными исследователями. Именно поэтому необходимым представляется анализ романа на предмет соотношения с классической традицией эпистолярного романа и его новаторских элементов.

Материалом данного исследования являются тексты В. А. Каверина. Кроме того, в процессе изучения теории и истории жанра эпистолярного романа необходимо обращение к тем произведениям русской и зарубежной литературы, которые являются его образцами. Изучение романа в связи с проблемой жанра невозможно без обращения к научным трудам, посвященным собственно эпистолярной прозе. Долгое время явление эпистолярной литературы оставалось в тени филологического знания. Последние несколько десятилетий отмечены разворотом к вопросам эпистолярной формы повествования. Так, диссертация О. Рогинской⁴ посвящена выявлению базовых, универсальных характеристик эпистолярного романа на материале русской и европейской литературы. Проблема трансформации жанра в литературе 20 и 21 веков подробно разработана в рабо-

⁴ Рогинская О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис... канд. фил. наук: 08.00.05. / Ольга Олеговна Рогинская; М., 2002. 239 с. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием фамилии автора и страницы)

те Н. Логуновой⁵. В разделе об истории «романа в письмах» мы ссылаемся также на работу О. Третьяковой⁶ — автора диссертации, посвященной феномену «романа в письмах» в русской литературе 18 — первой трети 19 веков. В работе также привлекаются общие труды по теории литературы, а также статьи о некоторых наиболее значительных произведениях, созданных в жанре эпистолярного романа.

Методологическая основа исследования складывается из теоретических и исторических подходов к тексту. Исследование будет строиться путем выявления в произведении традиционных, присущих классическим образцам жанра черт, и новаторских, свойственных как романистам 20 века в целом, так и конкретному автору в частности.

Роман «Перед зеркалом» относится к позднему периоду творчества писателя и является, по его признанию, одним из наиболее зрелых художественных опытов в прозе. Публикация произведения вызвала живой отклик среди современников, о чем свидетельствуют некоторые письма, приведенные в уже упомянутом здесь источнике (см. Вечерний день). Тем не менее, более пристальное внимание отечественного литературоведения и критики второй половины 20 века было обращено к другим произведениям писателя. По нашим наблюдениям, наибольшее количество обращений к творчеству Каверина связано с романом «Два капитана», благодаря которому автор обрел широкую известность среди читательской аудитории. В ряду наиболее известных в этом отношении текстов оказываются романы «Открытая книга», «Исполнение желаний», а также книга сказок «Ночной сторож или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году».

⁵ Логунова Н. Русская эпистолярная проза 20 - начала 21 века: эволюция жанра и художественного дискурса: дис...док. фил. наук. 10.01.01 / Наталья Валерьевна Логунова. М., 2011. 447 с. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием фамилии автора и страницы)

⁶ Третьякова О. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца 18 — первой трети 19 веков: автореф. дис...канд. фил. наук. 10.01.01/ Олеся Владимировна Третьякова. Екатеринбург, 2012. 22 с.

В разное время были созданы работы, посвященные стилистическим особенностям прозы писателя (см. об этом статью О. Костанди⁷). О романе «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» написана статья Е. Тоддеса и М. Чудаковой⁸, предлагающая подход к произведению как к «роману с ключом». В работе Э. Я. Фесенко предпринимается попытка рассмотрения концепции героя как автопсихологической фигуры на материале разных произведений писателя⁹.

«Перед зеркалом» как объект исследования возникает в поле зрения литературоведения относительно недавно. Существует ряд работ, посвященных изучению жизни прототипов главных и второстепенных героев произведения. Автором очерков о романских и реальных героях произведения является М. В. Ломовская. Ею были опубликованы адресованные П. А. Безсонову письма Лидии Никаноровой за 1925—1935 годы, а также дневниковые записи художницы, более подробно освещающие годы ее жизни в Стамбуле. Исследовательницей также опубликована биография мужа Л. Никаноровой — Георгия Артёмова — представителя творческого круга русского зарубежья во Франции начала 20 века. М. В. Ломовская является также автором статей о М. Цветаевой, с которой Л. Никанорова была знакома и близка в период их жизни во Франции (в романе Каверина поэтесса выведена под именем Ларисы Нестроевой).

Одним из направлений исследования романа является проблема экфрасиса. Данной теме посвящена диссертация Е. А. Постновой «Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960—1970-х годов»¹⁰, в рамках которой рассматриваются такие

⁷ Костанди О. Стилистические принципы ранней прозы В. Каверина. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1958. С. 166-181.

⁸ Чудакова М. Тоддес Е. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. 1981. Вып. 10. С. 172—193.

⁹ Фесенко Э. Я. Фесенко Э. Я. Художественная концепция личности в произведениях В.А. Каверина. М., 2006. 160 с.

¹⁰ Постнова Е. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг: автореф. дис...канд. фил. наук. 10.01.01 / Елена Аркадьевна Постнова. Пермь, 2012. 19 с.

тексты, как повесть «Косой дождь», эссе «Малиновый звон» и роман «Перед зеркалом». Двойственная природа текста предполагает рассмотрение вопросов связанных с проблемой хронотопа, взаимосвязи реального и изображенного в соответствии с авторскими установками пространства в романе. Данной проблеме посвящена статья Кулаковой о об образе Византии¹¹; тема Парижа как архетипического образа «города-праздника» раскрыта в статье А. Степановой¹²; образу Казани посвящена статья Л. Бушканец¹³.

Таким образом, проблема жанра как направление для изучения одного из поздних текстов писателя остается за пределами внимания филологических исследований. Целесообразным представляется обращение к истории вопроса о романе в письмах, о его соотношении с классическим романом, опубликованной перепиской. Кроме того, интерпретация романа кажется нам невозможной и неточной без учета жанровых особенностей произведения, во многом предопределяющих наличие основных коллизий романа В. А. Каверина.

Перед тем, как обратиться к жанровой характеристике произведения, важно рассмотреть его в контексте творчества писателя, в рамках которого формируются закономерности, черты поэтики автора, определяющие и художественное своеобразие позднего текста Каверина. Наиболее фундаментальным трудом о творчестве автора на данный момент является очерк В. Новикова и О. Новиковой¹⁴. О творческом пути и собственном писательском становлении много писал и сам автор в своих мемуарных книгах. Мемуарная литература также учитыва-

¹¹ Кулакова А. Образ Византии в романе Каверина «Перед зеркалом» // *Slovene*. 2017. № 1. С. 485 — 497.

¹² Степанова А. Город-праздник: культурный архетип и его трансформация в романах Э. Хемингуэя «Фиеста» и В. Каверина «Перед зеркалом» // *Литература XX века: итоги и перспективы изучения*. М., 2010. С. 195–204.

¹³ Бушканец, Л.Е. Образ Казани в романе В.А. Каверина "Перед зеркалом" / // *Коды русской классики: "провинциальное" как смысл, ценность и код*. Самара, 2008. С. 254-260.

¹⁴ Новиков В. Новикова О. В. Каверин. Критический очерк. М., 1986. 288 с. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием фамилий авторов и номера страницы)

емся нами при характеристике основных этапов писательской биографии В. А. Каверина.

Глава 1. Место романа в творчестве В. А. Каверина

Рассмотрим произведение в контексте творчества писателя. Его описание представлено в книге В. Новикова и О. Новиковой «В. Каверин. Критический очерк», опубликованной в 1986 году. Наиболее развернутые комментарии в работе относятся к тем текстам, в структуре которых отчетливо проявляются композиционные и стилистические изменения в художественной системе писателя. В работе также учитывается динамика в области круга тем и проблем, к разработке которых обращается автор на протяжении своей творческой биографии.

Тема развития писательского труда возникает также в книге «Вечерний день», составленной на основе архивных материалов писателя. В сборник вошли очерки о литературе, воспоминания, «портреты», письма писателей и читателей — всё то, что формировало контекст творческой стороны жизни автора. В книге предложена периодизация писательской биографии В. Каверина в том виде, в каком она мыслилась ему самому: история творческой жизни автора делится на десятилетия. Главным принципом разграничения ее этапов является, как замечает автор, «умение писать», которое маркирует изменения в области стиля и манеры изображения действительности. По мнению Каверина, переход от одного этапа творческого пути к другому связан с постановкой конкретной творческой задачи и ее реализацией. Общая направленность этого движения состоит, как отмечает автор, в пути «к простоте» («ВД», 14). Повествование, стержнем которого является ретроспективный взгляд на творческий путь (книга была опубликована в 1980 г.), открывает глава, посвященная двадцатым годам прошлого столетия. Завершают книгу письма и очерки, написанные в начале 80-х. Рассмотрение данного источника представляется существенным дополнением к точке зрения исследователей, время жизни которых отстоит от периода активной творческой деятельности писателя. Письма и воспоминания Каверина со-

держат ценные для нас наблюдения других авторов, мнение которых проливают свет на некоторые аспекты романа «Перед зеркалом» и особенности поэтики писателя в целом. Сборник представляет собой целостный «автопортрет» писателя, его видение собственного писательского развития.

Период связанный с началом писательской деятельности В. А. Каверина восходит к началу двадцатых годов прошлого века — это время окончания средней школы и поступления на историко-филологический факультет Московского университета. В ранние годы Каверин обращался к стихотворному творчеству, однако опыт создания лирических произведений не принес положительных откликов со стороны старших литераторов того времени (О. Мандельштама и В. Шкловского); вскоре они были прекращены. В Москве Каверин посещал Пушкинский семинар под руководством Вячеслава Иванова, а также имел возможность взаимодействовать с крупными поэтами эпохи Серебряного века — В. Брюсовым, С. Есениным и В. Маяковским.

С 1920 года начинается период жизни В. А. Каверина, связанный с Петроградом — здесь писатель продолжил обучение в университете, а также в институте восточных языков. В годы обучения писатель сближается с кругом литераторов «Формальной школы», многие из которых были знакомы Каверину по университету. В Петрограде же произошло знакомство начинающего писателя с Б. М. Эйхенбуагом и В. Б. Шкловским, благодаря которому, как отмечает Каверин в «очерке работы»¹⁵, он вошел в литературное объединение «Серапионовы братья». О Тынянове Каверин на протяжении жизни вспоминал как о своем наставнике: «С полным основанием я считал себя его учеником» («ВД», 14).

Ранним литературным успехом Каверина стал рассказ «Одиннадцатая аксиома», который был удостоен первой премии на конкурсе Дома Литераторов в 1921 году. В очерке о творчестве писателя В. Новиков отмечает, что в раннем расска-

¹⁵ Каверин В. Очерк работы // Собрание сочинений: в 8 т. М., 1980. Т. 1. С. 7

зе как исходной точке развития писательского мастерства Каверина, намечаются характерные для его дальнейшего творчества принципы «анализма и синтеза» отдельных явлений жизни: «Первый рассказ Каверина — «Одиннадцатая аксиома» — был попыткой соединения двух сюжетных линий, двух отдельных смыслов. <...> проза как таковая — это поиск «одиннадцатой аксиомы», скрещения параллельных событий, мыслей, характеров» (Н. Новиков, Н. Новикова, 269)

Характеризуя особенности поэтики раннего творчества Каверина, В. Новиков определяет 20-е годы как этап ученичества, преимущественно связанный с работой автора в новеллическом жанре: «Малый жанр останется для него экспериментальным полигоном, на который он будет время от времени выходить для новых опытов, но главное будет происходить в романах, которые, впрочем, унаследуют известную долю новеллистической стремительности и спрессованности» (Новиков В. — Новикова О, 21). В новеллах 20-х автор часто следует принципу совмещения реального и фантастического планов, как в новелле «Пятый странник» того же года. Особенность ранних произведений Каверина заключается в активном обращении писателя к географии других стран. В произведениях неоднократно осваивается хронотоп немецкого города, что свидетельствует, по мнению Новикова, об интересе начинающего писателя к эстетике немецкого романтизма.

Начало литературной деятельности писателя совпало с его приходом в литературное объединение «Серапионовы братья», сформированное в 1921 году. По мнению Новикова, для более верного понимания произведений периода «Серапионовых Братьев» необходимо знать об их эстетической и философской основах. Об этом же говорится в «Очерке работы», предваряющем восьмитомное собрание сочинений 1980-го года: В. А. Каверин отмечает, что к 1921 году внутри группировки наметились две разнонаправленные тенденции. Одна из них определялась активной разработкой содержательной стороны произведения, способов изображения явлений действительности, другая — узколитера-

турным подходом к писательскому мастерству, к которому в ранние годы относил себя Каверин. Каверин вспоминает: «Мне было трудно согласиться с теми, кто считал, что нужно непосредственно, просто отражать то, что происходит вокруг нас, я считал таких писателей натуралистами, «бытовиками». Смутно чувствуя все значение процессов, про исходивших в стране в начале двадцатых годов, я еще не знал жизни и не понимал, как надо писать о ней»¹⁶ Тяготение к географической экзотике среди младших участников «Серрапионовых братьев» позволяло начинающим авторам, по мнению Новикова, встать на внешнюю по отношению к своей культуре позицию. Так, актуальным для представителей молодого поколения писателей был вопрос накопления эмпирического опыта и общих наблюдений для изображения современной действительности: «Я готовился к работе именно так, как это делали мои старшие товарищи К. Федин, Н. Тихонов, неоднократно и справедливо упрекавшие меня в незнании жизни, в стремлении укрыться от нее за стенами студенческой комнаты, заваленной книгами по истории литературы»¹⁷.

В ранних статьях о литературных произведениях 20-х годов, вошедших в состав «Вечернего дня», Каверин отмечает слабую разработанность сюжетной прозы как одну из ключевых проблем литературы начала века: «В современной прозе еще не появилось ни одного сильного сюжетного произведения. Пафос сюжета как изобретения остался неизвестен современной русской прозе» («ВД», 19). По мнению Каверина, новое направление в литературе должно ориентироваться на поиск и создание «характера», соответствующего реалистическим установкам искусства: «Создание характеров, именно характеров, а не «героев» — вот новая цель» («ВД», 19)

Характеризуя атмосферу и литературную ситуацию послереволюционного десятилетия, Каверин указывает на необходимость и неизбежность поиска нового подхода к изображению жизни: «В литературе — разброд, сумятица, неразбери-

¹⁶ Каверин В. Очерк работы. С. 10

¹⁷ Там же.

ха и поверх всего всплывает — что, как ты думаешь? Авантюрный роман, рассказ, повесть — черт его знает что, но тяга к движению, к смене эпизодов, к интересу сюжетному по преимуществу. Пока это идет от кино, быть может, но я убежден, что это не случайно. И что ценнее всего — это то, что авантюра идет снизу, бьет прямо с улицы. Госиздат заказывает авантюрные романы. Не пройдет и двух лет, как эта вялая, как карамора, литература сдохнет и тогда мы повоюем...» («ВД», 52).

Завершением ученического периода в литературе является, по мнению Новикова, повесть 1926 года «Конец хазы». В «Очерке работы» Каверин замечает, что появление данного произведения знаменует для него выход из «круга узколитературных представлений»¹⁸. Повесть становится реакцией на ощущение «тупика» в орнаментальной литературе, а также отражением изменений в сфере круга писательских интересов. С 1924 года, автор все больше обращается к реалистическому методу изображения мира, начинается переход к более более крупным эпическим формам. Как отмечают авторы критического очерка, результатом работы над «переходной» повестью «Конец хазы» стала потребность автора «в убедительном изображении характеров, в четкой логике художественных событий» (Новиков В. — Новикова О., 31). Переход к крупной прозаической форме связан также, по мнению Новикова, с изменением в мировосприятии писателя — обращение к романной форме обусловлено личностной зрелостью писателя, стремлением к отражению и осмыслению культурных и общественных вопросов переломной эпохи.

Во вступлении к главе о тридцатых годах 20 века Каверин делает замечание относительно понимания категории стиля в реалистической традиции: «Тогда я решил испытать себя в ничем не украшенной, непарадоксальной, традиционной реалистической манере. Стиль — это человек, однако решено было изменить стиль, оставаясь самим собой» («ВД», 62). Новое десятилетие отмечено стрем-

¹⁸ Там же.

лением освоить принципы иного направления с сохранением достижений периода эксперимента в новеллическом жанре.

В размышлениях Каверина о закономерности перехода в сторону реализма прослеживается идея о воспитательной функции литературы в современном обществе. Так, в системе эстетических взглядов Каверина художественное произведение определяется как источник нравственных идеалов: «народ смотрит на литературу как на высокую моральную «инстанцию», и малейшая фальшь в изображении жизни будет немедленно изобличена и осуждена» («ВД», 65). В концепции искусства, основные положения которой непрямо излагает В. А. Каверин в сборнике «Вечерний День», литература должна давать читателю некий духовный, нравственный ориентир. Для большей продуктивности в реализации подобной задачи писатель обращается к изучению законов современности и жизни ее представителей: «Без сомнения, для того чтобы писать правдивые книги, чтобы верно изобразить огромное собрание социальных типов, чтобы передать мысли и интересы современного человека, молодого и старого, умного и глупого, больного и здорового,—иными словами, чтобы верно изобразить частную жизнь в ее общественном смысле, нужно хорошо знать наше общество» («ВД», 65).

О романе «Скандалист, или вечера на Васильевском острове», опубликованном в 1929 году В. А. Каверин говорит как об одном из наиболее существенных достижений этого времени. Произведение знаменует переход от первого к последующему этапу в творческом развитии автора: «Роман был первой попыткой обратиться к собственному жизненному опыту и работа над ним впервые заставила меня увидеть смутные очертания реалистической прозы. Живой, «видимый невооруженным глазом» герой не мог существовать в безвоздушном, условно-литературном мире».¹⁹ В романе осуществляется попытка решить ту проблему художественной литературы, которую Каверин поднимет в своих ран-

¹⁹ Каверин В. Очерк работы. С. 11.

них статьях и очерках о прозе 20-х годов — выявить образ героя, тип мышления и поведения которого будет связан с особенностями времени. Художественная задача автора романа «Скандалист, или вечера на Васильевском острове» заключалась, как отмечает Каверин, в воспроизведении «<...> реальных существующих лиц — в том числе и тех, которых каждый день можно встретить где-нибудь в театре, на улице, в вагоне трамвая» («ВД», 64) .

В связи с новым подходом к изображению героя в творчестве Каверина возникает проблема прототипа. Данному вопросу посвящена статья М. Чудаковой и Е. Тоддеса «Прототипы одного романа»²⁰. По мнению исследователей, установление связи между галереей персонажей и реально существующими личностями является важной структурной составляющей данного произведения. Без считывания отсылок к внехудожественной литературно-бытовой реальности читатель не имеет возможности приблизиться к пониманию смысла романа: «Ориентация на прототип была основой не одного главного героя, но общим принципом всей системы персонажей «Скандалиста»»²¹ Предпосылки построения романного мира на основе связи «герой-прототип» (изображение героев с ориентацией на черты людей, представляющих литературное окружение Каверина) возникают еще в ранний период творчества писателя. Так, исследователи отмечают, что подобный способ построения персонажа, фигурировал в рассказе «большая игра» 1923 года, а также в повести «Конец хазы» 1926 года. Функцию изображения героев с ориентацией на придание им свойств реальных людей, составивших литературное окружение Каверина, исследователи определяют как «историзацию лица-прототипа». Особенность историзации заключается в том, что главной установкой в изображении человека является не пародия, а осмысление того или иного культурного явления, в том числе в поведении человека как факта истории. Так, объектом такого изображения в романе Каверина явля-

²⁰ Чудакова М. Тоддес Е. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. 1981. Вып. 10. С. 172—193.

²¹ Там же. С. 180.

ются представители новой интеллигенции в переломную для русской культуры эпоху, среди которых были выведены участники «Серапионовых братьев» и другие писатели данного периода.

В связи с идейной стороной проведения писатель в «Очерке работы» отмечает, что одной из причин обращения к прототипичности стало изображение внутренних споров в литературном сообществе относительно возможных путей развития современной литературы: ««Скандалист» был задуман как опровержение литературных взглядов Шкловского, отрицавшего в спорах о путях развития русской прозы саму возможность современного, не эпигонского, романа <...>»²². Таким образом, освоение принципов создания «характера» в творчестве Каверина начинается с непосредственного обращения к представителям его реального окружения.

О движении авторской манеры в сторону реализма свидетельствует форма повествования в романе. Одна из существенных особенностей текста, по признанию автора на страницах «Вечернего дня», проявляется в затруднённости его восприятия. Мотивная структура, композиционная сложность произведения характеризуют роман как текст, который отражает поиск иной стилистической доминанты в манере письма: «Не возражаю, что для массового читателя роман написан несколько трудным языком, но для того, чтобы достигнуть художественной простоты и общедоступности, нужно пройти сложный путь экспериментальной стилевой работы. Отчасти ради этой цели я отказался от последовательности, характерной для моих ранних книг» («ВД», 64).

Определенной вехой в творчестве Каверина тридцатых годов сам автор считает роман «Исполнение желаний», опубликованный в 1935—1936 г. Период творчества, связанный с работой над произведением, Каверин определяет как этап поиска «свободной от афористичности фразы», качественно иного подхода к сло-

²² Чудакова М. Тоддес Е. Прототипы одного романа. С. 177.

ву, действующего по закону социально-психологического романа. Особенностью повествования данного произведения является попытка отразить душевный строй героев посредством изображения внешних деталей. Трудность, о которой Каверин вспоминает в «очерке работы» в связи с данным произведением связана с попыткой установить другие отношения между реальностью и словом как средством ее воплощения в тексте. О подобном свойстве слова в реалистическом романе 19 века писал А. В. Михайлов: ««В риторической литературе писатель приходит к реальности через слово, в реалистической литературе XIX в. — к слову через реальность и ее правду»²³. На ощутимый переход к простоте в области синтаксического строя, указывает и В. Новиков, по мнению которого сдвигу в повествовательной манере соответствует попытка автора обратиться к традициям реалистического романа 19 века: «Лирическая интонация, аналитический психологизм, чёткость описаний — все это досталось нашему веку как бы по наследству от предыдущего, так сказать, в готовом виде» (Новиков В. Новикова О. , 139).

Как отмечают В. Новиков и О. Новикова, в произведении Каверин обратился к оригинальному приему трансформация реально-исторического факта в элемент художественного мира. Так, приписанная герою романа расшифровка 10-й главы романа «Евгений Онегин» была в реальности произведена на несколько лет раньше. Роль обращения к фактически свершившемуся научному подвигу заключается, как отмечает исследователь, в придании данному компоненту художественного мира большей убедительности посредством его тесной связи с реальностью. Перспектива дальнейшего развития в области романного жанра связана, как заключает Новиков, с нехарактерным для поэтики Каверина типом открытого финала, ослабляющим энергию сюжета. Данная проблема как отмечает Новиков преодолевается в следующем знаковом для творческой биографии автора тексте — в романе «Два капитана».

²³ Михайлов А. Роман и стиль. // Языки культуры. М., 1997. С. 406

Создание одного из наиболее известных текстов автора происходило на рубеже тридцатых—сороковых годов прошлого века. В основе первоначальной рукописи романа лежит рассказанная Каверину история жизни одного из его собеседников, с которым Каверин познакомился во время отдыха в санатории под Ленинградом: «В течение шести вечеров он рассказал мне историю своей жизни — необыкновенную, потому что она была полна необыкновенных событий, и в то же время похожую на жизнь сотен других советских людей. Я слушал, потом стал записывать, и те сорок или пятьдесят страниц, которые тогда были записаны мною, легли в основу романа «Два капитана»» («ВД», 72) .

После того, как рукопись не была принята ни одним из московских журналов, работа над произведением прекратилась. Однако вскоре, как вспоминает Каверин на страницах «Вечернего дня», автор вновь обратился к материалам и внес существенные правки в их первоначальный вариант. Главное, что было привнесено Кавериним в рукопись романа — это, по его признанию, форма повествования от первого лица: «перечитав рукопись, я сразу понял, что в ней не хватает основного — взгляда главного героя на собственную жизнь, идеала, которому он следовал, картины советского общества, которому он был обязан своим развитием» («ВД», 72). Так, идейным центром произведения стало формирование личности героя с передачей его собственных переживаний, оценок, взглядов на события, происходящих в романном мире: «Увидеть мир глазами юноши, потрясенного идеей справедливости,— эта задача представилась мне во всем ее значении» («ВД», 72). Для того, чтобы портрет героя был достаточно убедительным для читателя, процесс его этических исканий должен был, по мнению Каверина, иметь под собой некий реальный опыт, соотноситься с жизненной позицией, мировоззрением самого автора. «Между мной и моим героем была огромная разница в возрасте, образовании, происхождении. Я искал сложных решений там, где для него все было просто» — замечает автор («ВД», 72)

Главным принципом при работе над текстом автор считает максимальное приближение к исторической реальности. («не давать воли воображению» («ВД»

,73)). Важное значение в произведении, по мнению писателя, имеют реальные исторические сведения о полярных экспедициях (Г. Седова, Г. Брусилова) и советской авиации. В основу романа также были положены воспоминания Каверина о городе , в котором автор провел детство, а также об атмосфере московской школы 20-х годов. Несмотря на присутствие значительного количества исторических, биографических источников в тексте, не менее важную роль в создании художественного произведения играет «право романиста», способствующего динамичному развитию сюжета.

Характеризуя место романа «Два капитана» в творчестве Каверина, авторы критического очерка уделяют особое внимание жанровым признакам произведения. По мнению исследователей, особенность данного текста заключается в совмещении разновидностей жанра романа и других форм эпического повествования. Острая сюжетная динамика в произведении обусловлена влиянием опыта работы писателя в новеллистическом жанре, а также включением в повествование элементов волшебной сказки. В тексте, как добавляют исследователи, отразилась традиция романа воспитания, в котором образ положительного героя представлен в его постепенном становлении.

Важной частью творческой жизни писателя было взаимодействие с читательской аудиторией. В очерке «О читателе» («ВД», 224) сообщается, что писателю нередко приходили письма, содержащие вопросы относительно дальнейшей судьбы героев произведений, рассказы читателей о себе и своей жизни. Одно из адресованных Каверину писем выражало просьбу о продолжении и логичном завершении истории о деятельности героев «Двух капитанов». Так, писатель приступил к работе над вторым томом, работа над которым была закончена после войны. Таким образом, во второй том вошли материалы из военных экспедиций Каверина на север, а также со службы на флоте. Примечательным является тот факт, что влиянии читателя относиться и к процессу создания романа «Перед Зеркалом», художественное своеобразие которого является предметом рассмотрения данной работы: «Именно это произошло с одним из вариантов романа «Перед зеркалом» — он стоил мне четырехлетнего труда. Не давался.

Поворот намечился лишь после того, как один из друзей предложил мне почти фантастическую на первый взгляд перемену. Я долго обдумывал ее — трудно было привыкнуть. Потом принял — и дело быстро пошло. Любопытно отметить, что эта *большая перемена* в развитии сюжета противоречила тому, что я узнал из подлинных писем моей героини. Но перемена была необходима — она открыла перспективу дальнейшего движения вперед. Так искусство подчас дополняет жизнь» («ВД», 226). Представляется что данное замечание характеризует художественную позицию Каверина как таковую.

Начало пятидесятых годов связано в творческой биографии писателя с работой над романом «Открытая книга», темой которого вновь становится научная область, в данном случае — бактериология. Существенным отличием данного произведения от предыдущих является выдвигание на первый план женского образа, от лица которого ведется повествование в романе. Стилистическая неоднородность романа, как отмечает Каверин, связана с меняющейся картиной мира героини в соответствии с ее взрослением: «Роман пишется в разных стилизованных формах — сначала от лица маленькой девочки, потом от лица девушки и, на конец, — это еще впереди — от лица сложившегося, взрослого человека. Это — тоже один из способов показать развитие личности Тани» («ВД», 155). Тематическим аспектом произведения стала также проблема человеческих взаимоотношений: «В последние годы наша литература сравнительно мало занимается темой любви и семьи, хотя никто, кажется, не сомневается, что, работая над широким изображением советского общества, обойти ее невозможно. Нечего и говорить о большом воспитательном значении этой темы — разумеется, если она подана в правильном освещении» («ВД», 155).

Процесс создания романа, добавляет Каверин, сопровождался «глубокими и необратимыми» переменами в литературном процессе середины 20 века, в связи с которыми позиция Каверина как художника меняется. В «речи на Втором съезде писателей» 1954 года автор частично отказывается от тех взглядов, которые позиционировались им в творчестве тридцатых годов как определяющие. «Когда-то мне казалось, что для того, чтобы изобразить то необычайное время, в кото-

ром мы живем, нужно отказаться от задач чисто литературных, потому что не посредственное знание жизни само подскажет то или другое решение литературной задачи» («ВД», 158). На новом этапе литературного творчества Каверин вновь признает важность литературной техники, собственно литературной работы, что отчасти сближает его с установками раннего творчества: «Теперь я вижу, что был неправ и что эта мысль, глубоко верная, например, относительно выбора жанра, со всем не предполагает «Свободу от техники» («ВД», 158).

Общая стилистическая направленность прозы Каверина шестидесятых характеризуется лаконизмом, стремлением «К сдержанной, короткой фразе», как отмечает сам автор («ВД», 207) «...Отказаться от обстоятельной, избыточной подробностями фразы. Откинуть придаточные предложения, даже если они поддерживают «мелодию» прозы. Во имя краткости пожертвовать этой мелодией — вот задача! Фраза ежится, чувствует одиночество, ей кажется, что она висит над пропастью, что ее ломают о колено. И ее действительно ломают, заботясь только об одном: ободранная, нагая, она должна выиграть от своей наготы» («ВД», 207). Роман «Двойной портрет», в котором продолжается развитие темы науки, создан в русле наметившихся тенденций к стилистической сдержанности как в русской, так и в зарубежной прозе. В рамках общей направленности к лаконичности создаются повести «Неизвестный друг», а также «Косой дождь», «Семь пар нечистых» и «Кусок стекла». В этот же период написаны некоторые сказки и автобиографические рассказы.

Как уже упоминалось выше, в этот же период возникает замысел романа «Перед зеркалом». О том, что публикация романа сопровождалась живым читательским откликом свидетельствует письмо Л. Первомайского, в котором он сообщает насколько трудно получить доступ к недавно опубликованному роману Каверина. В письме от 05. 06. 1971 года он сообщает: «Чем-то Вы затронули читательские сердца, и не простое любопытство, а настоятельная необходимость знать, что и как Вы написали, не оставляют меня ни на день» («ВД», 311). Он же пишет: «Прочитав книгу, я не очень поверил, что это подлинные письма. Если бы это было так, нам следовало бы сожалеть, что погибла не только ода-

ренная ищущая художница, но и талантливая писательница. К счастью, писатель, а не писательница, жив и здоров, и ему удалось сделать свою героиню (если даже существовал прототип) и ее письма такими достоверными, как только может сделать обязательным и достоверным свой вымысел настоящий романист. Отсюда успех книги у читателей, о котором я писал Вам раньше, когда не мог достать книгу по причине огромной очереди на нее в библиотеке» («ВД», 312).

Отмеченная читателями необычность произведения представляется во многом закономерным явлением в позднем творчестве Каверина. Как замечают Новиков и Новикова, Роман «перед зеркалом» продолжает разработку характера женского персонажа. По мысли исследователей, образ женского идеала связан в концепции Каверина со стремлением Л. Тураевой к предельной реализации своей «творческой индивидуальности» как в сфере искусства, так и в решении главных вопросов человеческой жизни. Ее позицию Новиков определяет как противопоставление живого мертвому, естественного неестественному. Роль авторских включений заключается в связи с этим в поддержании и усилении этого принципа на протяжении всего повествования. «Стилистически это упрочено согласованностью голосов героини и автора. Нет сомнения в том, что мы слышим глубоко женственный голос,—и в то же время в рисунке фразы нельзя не заметить задумчивую интонацию и аналитичный синтаксис каверинской эссеистики...» (Новиков В. Новикова О., 205) Портрет героини по Новикову завершается вместе с раскрытием ее призвания, под которым понимается скорее смысл жизни героини — ее творческий и человеческий путь.

В творчестве Каверина развивается укоренившийся в его системе художественных средств прием трансформации документа в элемент художественного текста. Документ, как отмечает в очерке Новиков, является в данном случае основой для художественного вымысла: «Документ — трамплин для свободного полета творческой фантазии. Это почва, чувствуя которую под ногами, художественный вымысел увереннее ориентируется в пространстве» (Новиков В. Новикова О. 196). Обращение к тем или иным документальным источникам создает необходимый образ информации, воздействующий на читательское восприя-

тие путем обращения к реальному факту, создающему эффект подлинности. Произведением, наиболее тесно, по мнению исследователя, связанным со сложившейся в творчестве автора традицией обработки документальных источников является роман «Перед зеркалом».

Мистифицирующий характер послесловия, в котором сообщается о минимальном присутствии авторского вымысла в романе, отмечает также и В. Новиков. По его мнению, степень художественности произведения выше его документальности. Таким образом, художественное своеобразие данного романа во многом связано с переплетением линии документального источника и авторского слова. По мнению современников, несколько парадоксальное впечатление достоверности вымысла обусловлено сочетанием «литературной техники» и включением реально-исторического материала в текст.

Следующим крупным произведением в писательской биографии Каверина оказывается трилогия «Освещенные окна», имеющая отчетливое автобиографическое начало. Рассказ «самого себя», как отмечает Новиков, не может обойтись без художественного эффекта в отличие от мемуарной и документальной прозы (Новиков В. Новикова О., 207). Примечательно, что обращение к «историческому анализу своей судьбы», по мнению Новикова, оказывается возможным в творческом развитии писателя лишь после опыта работы над романом «Перед зеркалом». Открытием в процессе работы над автобиографической трилогией стало изучение «возможностей прозаического слова в пределах достоверности» (Новиков В. Новикова О., 211). Характеризуя жанровую специфику произведений Новиков относит его к мемуарам, обладающим художественным началом. Автора и героя в книге отделяет хронологическая дистанция — его точка зрения соответствует каждому жизненному этапу, возрасту автора. Оба произведения — «Перед зеркалом» и «Освещенные окна» — Новиков относит к итогу творческой биографии писателя.

В поздние годы творчества Каверин обращается к сказочной тематике: создаются такие произведения как повесть «Верлиока», а также книга сказок «Ночной

сторож» По мнению исследователя поэтика сказки в той или иной мере фигурировала на разных этапах творчества автора. В поздних образцах сказочного повествования Каверин соединяет философский и фантастический план в рамках одного художественного целого.

Творческий путь Каверина характеризуется обращением к различным жанрам эпического повествования. Объединяющим разнообразие форм стержнем является единый на протяжении творческой жизни Каверина интерес поиску новых художественных возможностей. Представляется, что акцент творческого пути В. А. Каверина стоит на динамике и в этом смысле, по определению Д. Е. Максимова, автор является «Художником пути».

Глава 2. Жанровое своеобразие романа «Перед зеркалом»

В заголовочном комплексе произведения в трех основных изданиях фигурируют такие жанровые определения, как «Роман в письмах» (журнальная публикация 1971 года и однотомное издание 1972 года) и «Роман» в собрании сочинений 1980 года. Последнее изменение примечательно, поскольку повествование во многом организовано как ряд писем героини к герою, героя к героине (гораздо реже), второстепенных героев к героям романа; имеются также повествовательные фрагменты от 3 лица. Так, несмотря на традиционность жанровых обозначений, форма повествования представляется сложным, синтезированным явлением, которое является объектом внимания в данной главе.

2.1 Теоретические проблемы романного жанра

Необходимо привести ряд теоретических посылок, касающихся теории жанра, на которые мы ориентируемся в данной работе. Как отмечает И. Н. Сухих в книге «Структура и смысл: теория литературы для всех» жанр является исходной структурой, моделью письма, которая реализуется (часто преодолевается) в

конкретных художественных произведениях. В то же время жанр, фиксирующийся в заголовочном комплексе, является «Формулой узнавания», задающей направление для интерпретации произведения. «Для исследователя жанр – одна из самых важных категорий, позволяющая выйти за пределы конкретного текста, представить картину развития литературы»²⁴.

Жанр призван к конкретизации родовых признаков произведения, а также к актуализации литературного контекста, к установлению связи конкретного произведения с текстами того же рода. Как механизм литературной преемственности жанр объединяет литературные эпохи. Используя терминологию Ц. Тодорова, автор разграничивает теоретические и исторические жанры. Первые определяются как некая теоретическая абстракция; они в свою очередь подразделяются на элементарные (характеризуются наличием одного свойства) и сложные (содержат несколько свойств). Исторические жанры являются результатом наблюдения над конкретными текстами. Разграничение одних жанров от других происходит на основе выявления определителей жанра и его «сопутствующих признаков» — признаков, не входящих в определение жанра, но обнаруживающихся на конкретных образцах. Простые жанры содержат 1 определитель, сложные — несколько. Исторические жанры характеризуются наличием и определителей, и сопутствующих признаков.

Поскольку авторское обозначение жанра в изучаемом произведении варьируется от «Романа в письмах» до обобщённого определения «Роман», мы обращаемся преимущественно к описанию этой эпической формы. Как замечает Е. Мелетинский, «Роман как большая эпическая форма вытесняет эпос: эпический период, таким образом, сменяется на романический»²⁵. К общим жанрообразующим признакам романа автор монографии относит вымысел как главную особенность повествования (в этой плоскости роман сближается со сказкой). В

²⁴ Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб., 2016. С. 68

²⁵ Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 125.

поле зрения романа оказывается становящаяся личность и формирование ее судьбы (испытания и приключения). В романе дается описание душевных переживаний героя и широкого бытового фона. Автор добавляет, что роман как плод авторского вымысла может возникать посредством трансформации различных форм эпоса, а также дневниковых и исповедальных жанров. Роман также отличает внимание к исторической действительности и современности, бытовые и психологические детали, отражение внутреннего авторского опыта, установление определённых отношений между читателем и автором произведения.

М. Бахтин в одной из работ о романе²⁶ определяет его как становящийся «неготовый» жанр, не имеющий твердой, канонической формы. Данная особенность обусловлена контактом романного жанра с «неготовой» реальностью — с заложенной в природу жанра возможностью подвергнуть материал действительности критическому осмыслению путем расподобления ее целостного содержания на отдельные фрагменты, части, элементы для их детального рассмотрения, соединения или разъединения. Такой тип взаимодействия с материалом Бахтин называет «зоной контакта» с незавершенной реальностью²⁷.

В работе автор выявляет основные структурные особенности романа как «пластичнейшего из жанров»²⁸. Анализ проводится по принципу сопоставления романа с эпопеей — жанром диаметрально противоположным роману (Его основой является не подлежащее критике и оценке священное прошлое) Как замечает автор, эпический мир, в отличие от романного, отнесен от современности на большую временную и, главное, ценностно-иерархическую дистанцию. Прошлое в эпопее — область высокого, непреложного, священного. Данное различие лежит в основе трех других аспектов жанровой природы романа. Первым

²⁶ Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447—484.

²⁷ Там же. С. 475.

²⁸ Там же. С. 454.

определяющим моментом является стилистический уровень жанра. Стилистическая особенность романа, отличающая его от эпопеи, заключается в установлении новых отношений между языком и предметом изображения, как отмечает Бахтин. Вторую особенность представляет изменение временных координат изображаемого мира, снижение на иерархической и ценностной шкале которого обуславливает возможность его познания. Третим аспектом является зона построения литературного образа — переворот в иерархии времен определяет изменения в его построении.

Построение художественного образа:

По мнению М. Бахтина, романный герой не может быть полностью воплощен в рамках конкретного сюжета. Если герой эпопеи является воплощением своей судьбы, его потенциал реализован в пределах предания, то романный герой «или больше своей судьбы или меньше своей человечности»²⁹. Воплощение романного героя в какой-бы то ни было одной роли (чиновника, купца, жениха, ревнивца, отца и др) несвойственно романному герою. Если же такое воплощение происходит на уровне второстепенных персонажей, избыток человечности определяет характер главного героя. «Всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека»³⁰ — добавляет Бахтин. Образ романного героя возводится автором работы к фольклорным истокам, народно-меховым маскам: «Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет <...> итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неис-

²⁹ Бахтин М. Эпос и роман. С. 479.

³⁰ Там же. С. 480.

требимого и вечно обновляющегося, всегда современного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого. Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. п.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме»³¹ В связи с характеристикой романного героя Бахтин также отмечает такую особенность в его образе, как обнаружение противоречия между внутренним и внешним. Романному герою свойственна утрата эпической цельности.

В работе «Слово в романе»³² Бахтин рассматривает стилистические особенности сентиментально-психологического романа 18 века, возникшего в европейской литературе из барочного романа. На его материале Бахтин выявляет еще одну существенную для романного героя черту — актуализацию в его образе категории непонимания, «непонимающей глупости», посредством которой происходит остранение высокой патетики эпопеи/ предания. Как отмечает Бахтин, впоследствии исходный образ «дурака» утратил свою актуальность по отношению к развитию романного жанра, однако компонент непонимания «<...> высоких патетических имен и событий» сохраняет важность для прозаического стиля. «Прозаик или изображает мир словами не понимающего условности этого мира рассказчика, не знающего его поэтических, ученых и иных высоких и важных имен, или вводит непонимающего героя, или, наконец, прямой авторский стиль инволюционирует нарочитое непонимание (полемическое) обычного осмысления мира (например, у Толстого)»³³ — отмечает Бахтин.

³¹ Бахтин М. Эпос и роман. С. 479.

³² Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. С. 213.

³³ Там же.

По мнению Бахтина, отличие романного жанра от многих других заключается в его способности «пользоваться всеми языками, манерами, жанрами»³⁴. Изображаемые в художественном тексте социальные миры говорят на свойственном для них, особом языке, над которым выстраиваются интенции автора. «Автор влагает свою мысль в образ чужого языка без насилий над волей этого языка, над его собственным своеобразием»³⁵. Роман, по мысли Бахтина, (в особенности сентиментально-психологический, характеристике которого уделяется основное внимание в статье) отличается включением в него различных жизненно-бытовых жанров, разнообразных языков, отражающих конкретную эпоху, полноту социальных миров. Особое значение данное явление приобретает, как замечает Бахтин, в романе воспитания или становления: «идея избирающего становления и развития человека требует полноты изображения социальных миров, голосов, языков эпохи, среди которых совершается это испытующее и избирающее становление героя»³⁶. Так, еще одним признаком романа является присущее данному жанру разноречие, отражающее язык различных социальных миров, изображенных в произведении. Особенностью речевой организации на уровне автора и героя является, согласно Бахтину, соединение в слове персонажа одновременно двух позиций.

О первичных признаках жанра:

Как отмечает И. Н. Сухих в книге «Структура и смысл»³⁷, роман является единственным жанром, которому свойственно постоянное порождение новых форм.

³⁴ Бахтин М. Слово в романе. С. 220.

³⁵ Там же. С. 220.

³⁶ Там же. С. 222.

³⁷ Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. С. 89.

Именно поэтому количество разновидностей романного жанра исчисляется десятками. В работе приводятся принципы, способствующие их систематизации. Так, по структурному принципу выявляются в соответствии с доминирующим элементом такие разновидности романа, как авантюрный, приключенческий, бытовой, психологический, философский и роман-эпопея.

Историческим вариантом авантюрного романа (наиболее известным) является плутовский роман, возникающий в испанской литературе в 16 веке. Настоящее как предмет изображения, персонаж- плут и антигерой, добивающийся успеха благодаря ловкости, а также перволичное повествование противопоставляют авантюрный роман эпопее. Предметом изображения социально-бытового романа становится жизнь человеческой общности. Прием повествования в данной разновидности — хроника, связанная с жизнеописанием центрального персонажа, который изображается во внешнем биографическом аспекте. Известность получили английские романы данной жанровой разновидности в 18 веке (к ним относятся такие произведения, как «История Тома Джонса, найденныша» Г. Филдинга, 1749; «Путешествие Хамфри Клинкера» Т. Д. Смоллетта, 1771).

Наравне с бытовым в литературе 18 века развитие получает психологический роман, представленный такими известными произведениями, как «Манон Леско» А. Прево, 1731; «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, 1761; «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте, 1774). Доминантой психологического романа становятся внутренние противоречия личности, ее конфликты с миром и социумом, с другими людьми. Так, объектом изображения психологического романа становится пространство человеческого сознания; психологический роман открывает «внутреннего человека». В 19 веке продуктивной формой становится социально-психологический роман, изображающий многостороннюю картину жизни, в рамках которой специфику характера обуславливают типичные обстоятельства. Отдельным явлением становится философский или идеологический роман, особенностью которого является отхождение от психологии как фактора,

объясняющего поведение героя. Персонаж романа данной разновидности — носитель жизненной философии, реализация и проверка определенной идеи. В роли размышляющего субъекта может выступать герой-протагонист (тогда роман становится не просто философским, но социально-идеологическим) или же сам автор. По структурному принципу выявляется роман-эпопея, в основе которого лежит помимо не только структурная, но и ценностная характеристика. Как отмечает И. Н. Сухих, «За этой формой сохраняется высокий иерархический статус, характерный для древнего эпоса»³⁸

По принципу построения образа главного героя выявляется роман странствований, испытания, биографический и автобиографический (сюжет строится на типических особенностях жизненного пути), роман становления и воспитания (особенность главного героя в данном случае — в его изменении, имеющем сюжетное значение). Переменной величиной данного принципа становится характер героя произведения. При учете культурно-хронологического принципа возможным оказывается разграничение, например, символистского, реалистического, романтического романа. При опоре на временной принцип различается роман исторический и фантастический. По эмоциональной доминанте в романной структуре пафоса выделяют юмористический, сатирический, героико-романтический роман. По тематическому принципу можно также выявить любовный, семейный, готический и другие виды романа.

Так, роман является родовым понятием, конкретизациями которого будут выступать различные жанровые разновидности в зависимости от доминирующего элемента (вышеперечисленные жанровые формы романа по структурному временному, тематическому, культурно-хронологическому принципу, а также по принципу построения образа главного героя). Эпистолярная форма является вторичным жанровым признаком, проявление которого возможно на основе любого из первичных (роман в письмах как вариант психологического, социально-

³⁸ Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. С. 99.

психологического, философского или сентиментальный романа). В системе романских жанров, представляющей ступенчатую модель с предельным жанром (ядром), идеальным теоретическим жанром (центром), эпистолярный роман является историческим жанром как вариантом теоретической модели, сложившегося под влиянием национальной литературы или временной эпохи. Как уже упоминалось выше, наиболее продуктивное и интенсивное развитие данной разновидности приходится на вторую половину 18 столетия в европейской литературе. Эпистолярный роман развивается в русле сентиментализма и общего интереса к изображению внутреннего мира человека на этапе развития психологического романа. Тем не менее в 20 веке эпистолярный роман будет нередко выступать как конкретизация философского романа (Например, «записки прапорщика артиллериста Ф. Степуна»). Эпистолярный роман как жанровая разновидность имеет свой инвариант/ классическую модель и отклоняющиеся от нее разновидности, возникновение которых связано с влиянием больших стилей, литературных эпох, в рамках которой он создается (об инвариантной модели и ее трансформации мы скажем далее).

2.2 Жанровая модель эпистолярного романа

Выявлению универсальных характеристик эпистолярного романа, позволяющих представить его идеальную модель посвящено исследование О. В. Рогинской «Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе». Выявление жанровых признаков эпистолярного романа происходит преимущественно на материале текстов 18 и 19 веков европейской и русской литературы («Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди...» (1747-1748) С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» (1774) И.В. Гете, «Опасные связи» (1782) Ш. де Лакло). Роман в письмах 19 века рассматривается на русском материале. По мнению исследовательницы, жанр в этот период претер-

певае кризис, после преодоления которого возникает не вторичный по отношению к европейской литературе эпистолярный роман.

В рамках нашей работы важно учитывать следующее замечание исследовательницы о границах рассматриваемого материала. По утверждению автора, в исследовании сознательно не анализируются такие разновидности эпистолярной прозы, как опубликованная частная переписка, которая обрела жанровый статус романа путем предварительно проделанных авторских операций с ее текстом. К подобным случаям автор исследования относит, например, переписку И. Грозного и А. Курбского, письма А. С. Пушкина к жене, переписку А. А. Блока и Л. Д. Менделеевой, переписку А. А. Блока и А. Белого, «Тройную переписку» Р. М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака. К этому же роду эпистолярной прозы Рогинская относит роман Вишневого «Перехваченные письма». «Главная отличительная особенность этого типа эпистолярной литературы — первоначальное функционирование писем как фактов сугубо частной жизни, и последующее приобретение ими статуса «литературных фактов» — замечает исследовательница (Рогинская, 6). По мнению автора работы, тексты изначально бытовавшие как реальная переписка, а затем, путем обработки и публикации ставшие романом не следует относить к эпистолярному жанру (эпистолярному роману). При этом текст В. А. Каверина включается автором в «избранную библиографию» образцов жанра эпистолярного романа.

Н. Логунова, автор более позднего исследования о трансформации жанра эпистолярного романа, также исходит из общего положения о том, что роман в письмах как жанровая разновидность должен отвечать критерию вымышленности. «При всей значимости данной тенденции в культуре конца XIX - первой трети XX столетия данные тексты в работе не рассматриваются. Мы сосредоточим свое внимание лишь на тех произведениях, эпистолярная коммуникация в которых изначально мыслилась автором как фиктивная» (Логунова, 77). С точки зрения Н. Логуновой произведение Каверина представляет собой важное и

сложное пограничное явление, однако рассматриваться в ряду образцов эпистолярного жанра оно не может в силу своей пограничной природы. Тем не менее, многие черты и закономерности, о которых говорится в работах исследовательниц жанра эпистолярного романа, как кажется обнаруживаются в тексте Каверина. В связи с этим мы попытаемся рассмотреть данное произведение как эпистолярный роман, предварительно представив характеристику его идеальной модели и общее направление трансформации его структурных особенностей. В работе Н. Логуновой учитывается концепция инвариантной структуры эпистолярного романа, представленная в работе О. Рогинской, однако отдельные моменты представляются автору более позднего исследования спорными. При характеристике жанра в данной работе мы будем учитывать обе точки зрения.

В вопросе об отграничении эпистолярного романа от других видов эпистолярной прозы О. Рогинская, следуя за М. Бахтиным, исходит из форм бытования письма как речевого жанра в составе художественного текста. По определению Бахтина, речевые жанры³⁹ — это относительно устойчивые типы высказываний в определённой сфере использования языка. Целое высказывания состоит из 3 элементов: тематик содержание, стиль и композиционное построение. Целесообразно различать первичные речевые жанры (простые) — те, которые сложились в условиях непосредственного речевого общения, и вторичные — сложившиеся в результате высокоразвитого культурного общения. При включении в состав сложных простые жанры подвергаются трансформации: утрачивают прямое отношение к действительности, реальным высказываниям. Посредством функционирования в составе романа, первичный жанр (письмо) становится событием литературно-художественной жизни.

Переписка в эпистолярном романе, как отмечает исследовательница, характеризуется одновременно первичностью письма как полулитературного письменного жанра бытового общения и вторичностью, поскольку входит в состав худо-

³⁹ Бахтин М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 159 — 206.

жественного целого. «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» (Рогинская, 22) . Таким образом, в диссертации предлагается рассматривать письма с учетом их двойственной природы: в составе переписки письма являются композиционно-речевой формой, в литературном произведении генетически бытовой жанр письма функционирует иначе — письмо становится вторичным «высказыванием». Поскольку, по замечанию Бахтина, к роману также применимо данное определение и, следовательно, трехчленная структура высказывания (тематическое содержание, особенности стиля и композиционное построение), структурное описание эпистолярного романа в работе Рогинской строится по данной модели. (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).

Структурные характеристики классического эпистолярного романа

1. Создание эффекта документальности при художественной природе текста

Первый принцип классического эпистолярного романа, по мнению исследовательницы, заключается в совмещении двух разнонаправленных возможностей в пределах данной жаровой формы. Как отмечала Л. Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе»⁴⁰ эпистолярный роман позволяет соединить установку на достоверность в изображении действительности и привнести в текст элемент

⁴⁰ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. 443 с.

литературной игры. По мнению Рогинской, данная особенность выступает как жанрообразующая: «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» (Рогинская, 38).

2. Заголовочный комплекс и обрамляющие структуры

Как отмечает О. Рогинская, жанровая маркировка текста встречается уже в первых эпистолярных романах Ричардсона. Разновидностью маркера является эпитафия, посредством которого может быть установлена связь с другими текстами того же жанра (Так, например, роман «Опасные связи» предварен эпитафией из «Юлии, или Новой Элоизы», а роман А. Морозова «Чужие письма» снабжен эпитафией из «Бедных людей» (Рогинская, 14).

Проблема подлинности/вымышленности как отличительного признака жанра романа в письмах реализуется посредством обрамляющих произведение структур — через предисловия и послесловия, в которых проявляется речевая партия автора в лице издателя или редактора публикуемой переписки. В работе Рогинской предлагается разделение обрамляющих структур в зависимости от доминирующей установки на восприятие текста как подлинного или вымышленного.

Так, первый тип, именуемый наивным типом предисловий/ послесловий, предполагает включение истории попадания писем в руки издателю. В обрамляющих структурах подобного типа сообщаются сведения об участниках переписки и причины ее публикации. Общей целью и установкой такого типа предисловия или послесловия является создание эффекта правдоподобия работы с эпистолярным материалом. Обрамляющие структуры, в которых предисловие отсутствует также примыкают к данной разновидности, поскольку, как замечает автор исследования, их отсутствие создает эффект «подглядывания в чужую жизнь»,

свидетелем которой становится читатель. Второй тип обрамляющих структур — пронизательный — ориентирован на прямое указание со стороны «издателя» на целиком или частично вымышленный характер романа в письмах. По мнению Н. Логуновой, следует также учитывать случаи прозрачной мистификации, когда автор, представляя переписку как «настоящую», рассчитывает на игру с наивным читателем.

3. Универсальный сюжет публикации переписки издателем/редактором

Следующей универсальной характеристикой классического эпистолярного романа является наличие универсального сюжета о публикации писем неким «издателем» или «редактором». Подобный сюжетный элемент, по мнению исследовательницы, является исходной точкой для возникновения романа: «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» (Рогинская, 40)

В рамках подобного сюжета может проявляться авторская позиция, корректирующая точку зрения пишущих героев. Важными элементами такого сюжета становятся мотивы опубликования переписки, а также приемы ее овеществления: варианты историй о том, в каком образом и в каком виде письма попали в руки к издателю. Как отмечает Рогинская, «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» (Рогинская, 41).

История отношений героев и их окончание (внутренний сюжет) мотивирует возникновение сюжета опубликования писем (внешний). Автор может быть фигурой включенной в мир произведения — быть субъектом того же уровня, что и персонажи.

4. Практически полное отсутствие прямого авторского повествования

По мнению обоих исследователей, речевая организация эпистолярного романа построена на сложном взаимодействии слова автора и персонажей. Так, отличительной особенностью классического романа в письмах является почти полное отсутствие повествующего субъекта. Преобладающей является точка зрения героев. Н. Логунова в связи с этим отмечает что, несмотря на минимальное присутствие авторской фигуры в эпистолярном романе, его завуалированность, полное ее отсутствие встречается крайне редко. В XVIII в. появляется ряд произведений, текст которых состоит исключительно из писем персонажей (например, так построен текст романа Т. Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771)). В большей части эпистолярных романов автор сохраняет за собой «право голоса», вводя обрамляющую сюжетную ситуацию и в рамках ее фигуру некоего посредника, благодаря которому письма стали доступны читателю» (Логунова, 45) Автор, по замечанию исследовательницы, является носителем завершающей точки зрения и тем самым «подчеркивает эпическую природу романа в письмах». (Логунова, 48).

6. Вставные тексты

Эпистолярный роман характеризуется включением вставных текстов, ориентированных на введение в произведение элементов «чужого слова». Собственно переписка как единственная форма организации повествования является признаком идеальной жанровой модели эпистолярного романа, в реальности не представленной в виде конкретных образцов жанра. Форма переписки, как отмечает Рогинская, не является самодостаточной, она включает в себя другие композиционно-речевые элементы или же сама является составной частью внутри этих форм. К разновидностям вставных текстов исследовательница относит уже упомянутые обрамляющие структуры, предисловия и послесловия. Кроме того, к элементам «чужого слова» относятся такого рода тексты, как чужие письма, отрывки из дневников, записки, официальные документы, включенные в корпус писем главных героев. Наиболее распространённым случаем

является совмещение в пределах романа как обрамляющих структур, так и текстов иных жанров в качестве вставных компонентов. Важно отметить, что на уровне внутреннего мира произведения (романная реальность) вставные тексты являются частью его предметного мира.

Введение вставных текстов в произведение актуализирует вопрос об их роли. Преимущественно замкнутое эпистолярное пространство, центр которого образуют голоса главных героев, размыкается посредством введения голосов других, сторонних участников эпистолярного общения. Автор приводит высказывание М. Бахтина «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 мир⁴¹.

5. Пространство и время

Хронотоп жанровой модели эпистолярного романа характеризуется несколькими устойчивыми свойствами.

В основе пространственно-временной структуры эпистолярного романа лежит характерная для данного жанра двойственность, которая проявляется в сосуществовании двух реальностей: реальность написания письма совмещается с той, которая изображается каждым из пишущих героев.

В связи с выдвиганием на первый план индивидуального восприятия мира, возникает, как отмечает Н. Логунова, иной способ его «моделирования». Схожую мысль высказывает и Рогинская: частное и субъективное становится призмой преломления всеобщего. Объектом изображения, описания, таким образом, становится близкое, частное, «законное», пространство (комната, сад, дом), которое, по мнению Н. Логуновой свидетельствует о сужении масштабов, в кото-

⁴¹ Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 116–123.

рых герой осмысляет себя. «Даже если в этом участке пространства есть открытые зоны (окна), они не дают возможности для перспективного восприятия внешнего мира: из них чаще всего открывается вид на иной фрагмент личного пространства героя — сад, имение, «знакомые» лес, поле и пр.» (Логунова, 42) Поскольку характеристика пространства в большей степени передается в слове героя, новое назначение в эпистолярном романе обретает **пейзаж**, «согласующийся с чувствами, душевным состоянием» персонажа; происходит его психологизация.

Пространство переписки всегда расширяется путем сообщения о тех событиях, которые находят отражение в письмах пишущих героев. Существенно в данном случае, что герои совершают некий отбор фактов, рассказ о которых возможен и желателен; иные моменты жизни предаются умолчанию. Так, переписка становится пространством для формирования как утверждает Логунова, субъективной реальности.

Категория пространства оказывалась связанной с сюжетным уровнем романа в письмах: к его жанрообразующим признакам относится также разъединенность героев в пространстве, мотивирующая возникновение и продолжение переписки. Эта же особенность мотивирует развитие сюжета: встреча героев, их соединение связаны как правило с прекращением эпистолярного общения.

Отдельно автор исследования касается времени в эпистолярном романе. Важным при рассмотрении данного уровня становится время написания письма — процесс его создания совершается в настоящем времени. Кроме того, временной структуре в классическом эпистолярном романе не свойственна, как утверждает исследовательница, хронологическая динамичность. Время эпистолярного романа — это время психологического вскрытия героев, но не его становления. Раскрытие характера в эпистолярном романе преимущественно психологично, однако это раскрытие, по мнению исследовательницы, неисторично. (таковы, как отмечает автор, особенности временной организации в английской «Памеле» С. Ричардсона и в «Российской Памеле» П.Ю. Львова)

6. Особенности сюжета.

Продуктивным представляется подход Н. Логуновой, в работе которой представлена мысль об универсальной для инварианта романа в письмах любовной коллизии. Любовная тематика, как отмечает исследовательница, наделяется трагическим смыслом ее утраты в различных вариациях: от расставания и невозможности соединения под влиянием обстоятельств до ощущения противоречия между долгом и чувством.

В рамках сюжета рассматривается также способ построения характера героя, его образа. Исследовательница замечает, основной конфликт в эпистолярном романе разыгрывается не во внешнем по отношению к герою пространстве, а во внутреннем, в самой личности.

8. Субъектно-объектная организация произведения на уровне диалога

Исследователями эпистолярного жанра отмечается, что диалогичность, направленность пишущих субъектов друг на друга отличает переписку от других первичных форм повествования как , например дневник, записки, мемуары, автобиография. По мнению О. Третьяковой диалогический потенциал переписки позволяет сквозь призму диалога раскрыть миропонимание каждого из героев; показать особенности преломления действительности в сознании участников переписки. Автор подчеркивает, что мир в переписке изображается в субъективном восприятии. Организация диалога в эпистолярном романе по мнению исследовательницы характеризуется равноправием диалогических партий. Если же один из участников переписки является «молчаливым собеседником», а окружающее раскрывается только в свете одного сознания, произведение будет тяготеть к жанру эпистолярной повести. Важно отметить, что не пишущие персонажи могут быть «говорящими» в рамках корреспонденции пишущих героев. При этом слово и стоящее за этим словом сознание «говорящего» персонажа -

субъекта речи - оказывается преломленным через сознание адресанта - пишущего героя»⁴²

Диалогичность, по мнению Рогинской, определяет композиционную целостность произведения, которая создается путем объединения писем по цепочечному принципу. Связь писем друг с другом осуществляется через соотношение обращения и подписи к письму, вопроса и ответа.

2.3 Трансформация эпистолярного романа как жанра

Как самостоятельная жанровая разновидность эпистолярный роман возникает в европейской литературе в 40-е годы 18 века. Как отмечает Н. Логунова, в этот период многие авторы осознают продуктивность данной формы, открывающей возможность для решения художественных задач эпохи, связанных с интересом к психологии, внутренней жизни человека.

По мнению Н. Логуновой, корни романа в письмах как жанра ориентированного на изображение «внутреннего человека», мира его чувств и эмоций, восходят к двум жанрам античной литературы — к античному авантюрному роману и биографии. Связь эпистолярного и авантюрного романа прослеживается на уровне сюжета: как отмечает Логунова, любовные истории и связанные с ними приключения являются интегральным признаком по отношению к двум жанровым формам. Отличительной особенностью романа в письмах является выдвигание на первый план внутреннего мира человека, чувств и переживаний героев, раскрытие которых происходит на фоне событийного ряда. (события приобретают психологическое значение).

Вторым источником происхождения романа в письмах по мысли исследовательницы является античная биография, изначально ориентированная на изображение жизни частного человека, на раскрытие приватной стороны жизни человека, его самосознания. Тем не менее в античном романе существовали и

⁴² Третьякова О. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца 18 — первой трети 19 веков. С. 9.

определённые ограничения в изображении внутренней жизни человека. Эта же особенность присуща и классическому эпистолярному роману, в котором, как утверждает автор, мировоззрение человека представлено в его цельности. Оно подлежит корректировке, однако в большей степени остается неизменным. «При этом ограничения в изображении внутреннего мира человека, присутствовавшие в античных произведениях, появляются и в эпистолярных романах XVIII столетия. «Изначально романы в письмах представляют человека как вполне сложившуюся личность, занимающую определенную позицию по отношению к происходящему и ее придерживающуюся. Меняется эмоциональное состояние персонажа, обогащаются нюансами чувства и переживания, для них находится новое словесное выражение - в силу того что герой оказывается перед неразрешимым выбором между долгом и чувством. Отношение к объекту своей любви и в целом мировоззрение человека (добродетельное или преступное) лишь полнее раскрывается, проясняется, но остается неизменным» (Логунова, 39)

Как замечает Логунова, промежуточным этапом на пути формирования эпистолярного жанра становится барочный роман, неотъемлемой частью которого являлось вводное письмо. Его функция заключалась в преломлении «авторских интенций», а также в введении в художественный мир незнакомого читателю героя. (Логунова, 39).

При описании исторического развития жанра Логунова опирается на идеи Бахтина, развиваемые им в уже упоминавшейся здесь работе «Слово в романе», а также в труде «Формы времени и хронотопа в романе». Бахтин отмечает, что барочный роман открывает две линии развития романного жанра: авантюрного и патетико-психологического, образцами которого были преимущественно романы в письмах (произведения Ричардсон и Руссо). Роман в письмах как отмечает автор оказал влияние на последующее развитие романного жанра в литературе нового времени.

Влияние же эпистолярного романа на развитие романа как такового прослеживается на уровне стилистики (его стилистика языковой строй было новаторским по отношению к предшествующей традиции). Как замечает Бахтин, Сентиментально-патетический роман, вырастающий из барочного, унаследовал от второго эпистолярную любовную патетику. В остальном же данный тип романа приносит в литературу существенные стилистические обновления. Сентиментальный стиль определяется противопоставлением себя высокой героизирующей и абстрактно-типизирующей патетике. В новом романе Происходит утрата широких исторических и политических масштабов, на смену которым приходит «комнатная патетика», а вместе с ней и обновление романного языка. Изменения в языковом строе происходят путем введения в него элементов бытовых жанров (письма, дневника, бытового разговора), а также благодаря установке на изображение повседневных деталей. В романную зону входит разговорный язык, который становится языком выражения «подлинных жизненных интенций», а также средством передачи авторской позиции. Героический пафос сменяется пафосом незащитности, человеческой слабости.

К классическим образцам эпистолярного романа в европейской литературе традиционно относят такие произведения, как «Памела, или вознагражденная добродетель» ; «Кларисса , или история молодой леди» Ричардсона; «Юлия, или новая Элоиза» Руссо; «Страдания юного Вертера» Гете; «Опасные связи» де Лакло. Третьякова, автор исследования об эпистолярном романе 18 века отмечает, определённое влияние на жанровые характеристики эпистолярного романа оказала концепция «естественного человека». Так, на этапе формирования и развития данного жанра в центре внимания авторов появилась эмоциональная жизнь (частного) человека, сквозь призму внутреннего мира которого отражается объективный мир.

Как утверждает Логунова, русские писатели обратились к эпистолярному жанру позже европейских. Первые образцы русского эпистолярного романа характеризуются подражательностью по отношению к западноевропейскому и отражают этап ученичества. Освоение жанра на русской почве проходило посредством

перевода европейских сочинений, а также путем создания собственных, ориентированных на европейские образцы, текстов. Перевод и подражания нередко появлялись одновременно. В 1769 — появляется перевод романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» и в подражание ему роман Ф.А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры». Творческий характер большинства переводов объяснялся, как замечает Логунова, попыткой адаптировать европейское явление на русской почве, например, путем включения в переводы эпиграфов из русских сочинений. К первым образцам жанра относятся произведения Ф. А. Эмина — автора романа «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда» (1763) , не являющегося собственно эпистолярным, но использующим форму письма, а также «письма Эрнеста и Доравры» (1766—1769); *«Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки»* (1789) П. Ю. Львова. Несмотря на то, что включение эпистолярного элемента способствует освоению эмоциональной природы персонажа, первые образцы характеризуются тяжеловесностью языка, синтаксической громоздкостью как признаками книжной, но не разговорной речи, занимающей в классическом эпистолярном романе важное место. Так, значение первых произведений связано с поиском адекватного для изображения «внутреннего человека» языка.

В 90-е годы 18 века количество романов в письмах сокращается. Ощущается лимит возможностей эпистолярной формы повествования, отличающейся ограниченным количеством точек зрения в нем. Решению проблемы способствовало включение вставных текстов, посредством которых микропространство романа размыкается для введения в него внешнего мира. Это позволило сохранить свою актуальность в 19 веке.

Основные черты эпистолярного романа 19 века

Эпистолярный роман 19 века рассматривается в исследовании Логуновой как результат жанровой эволюции, развития тех тенденций, которые возникли в романе предшествующей эпохи. Главное отличие нового этапа развития жанра за-

ключается в появлении ординального русского варианта, не вторичного по отношению к европейскому.

Новизна романа в письмах 19 века заключается в реализации коммуникативного потенциала эпистолярного общения: «Переписка становится не изложением готовых взглядов, позиций, из начально существующих у героев, но формированием таковых под воздействием эпистолярного общения с другими персонажами. Таким образом, автор в художественном произведении представляет повесное диалогическое общение героев, посредством которого каждый из них формирует для себя знание о мире и своей личности <...> формируют своими высказываниями общее тематическое и смысловое поле, стремятся к пониманию друг друга - даже если не достигается конвергентность их мировосприятий» (Логунова, 58) В процессе переписки формируется жизненная позиция героев. Жизненные перипетии включается в текст письма для раскрытия взглядов героев, изменений в мировоззрении.

Обязательное присутствие любовной фабулы в ранних образцах жанра перестает быть таковым, посредством чего расширяется тематика романа в письмах. Логунова отмечает, что «основой для коммуникации персонажей могут становиться самые разные события и явления мира. Кроме того, автор эпистолярного романа получает большую свободу в выборе персонажей: может быть описана коммуникация между представителями разных социальных, возрастных, половых и прочих групп». (Логунова, 59)

К новым по отношению к сложившейся традиции особенностям автор относит в ряде случаев отказ от введения фигуры автора (издателя/ переводчика/ редактора) для создания иллюзии самостоятельности героя. Отсутствие завершающей точки зрения, как отмечает Логунова, способствует обретению персонажем свободы высказывания, мышления, привлечения своего собственного культурного опыта. (см. «Роман в письмах» Пушкина, «Бедные люди» Достоевского) «Все это позволяет героям дистанцироваться от происходящего, давать своему пове-

дению более проницательную оценку и понимать себя лучше, избавляясь от «литературности» во взглядах, эмоциях, по ступках» (Логунова, 60).

К тенденциям развития эпистолярного жанра, добавляет Логунова, относится также новый способ построения характера героя, кругозор которого отличается от читательского. Автору в данном случае важно создать образ неопытного хроникера, рассказчика, которому передается слово. Данная особенность проявляется в романе «Бедные люди», новаторство которого, по мнению Рогинской, заключается именно в введении нового типа героя и связанного с ним сюжета. Существенную роль в нем играют внешние обстоятельства, создающие препятствия для воплощения «маленького человека» в мире. Данная проблема была достаточно глубоко разработана в работе Г. Фридлендера «Реализм Достоевского»⁴³. Как отмечает автор, «Бедные люди» являются свидетельством зрелости гоголевского направления в литературе 40-х годов. Достоевский, как пишет автор работы, осознает, что «бедных людей» объединяет прежде всего социальный контраст с богатыми. Художественное задание автора романа не сводится к изображению несчастной, горькой судьбы социально-обездоленных героев. Автор стремится найти «в маленьком человеке» героя, способного «благородно действовать, благородно мыслить и чувствовать, несмотря на свою нищету и социальную приниженность»⁴⁴. Автор работы неоднократно подчёркивает, что глубинное новаторство Достоевского заключается в изображении неэстетичных социально-психологических характеристик героев. Если в творчестве Гоголя герои «с самого начала и до конца жизни принадлежат к одной и той же, определенной, устойчивой социальной среде»⁴⁵ и их положение было неизменно, то в произведениях Достоевского жизнь человека показана в ее динамике. Этому способствовала форма переписки как способа передачи слова герою, глазами которого изображаются социальные противоречия, события и судьбы людей.

⁴³ Фридлендер Г. Реализм Достоевского. М.;Л., 1964. 404 с.

⁴⁴ Там же. С. 54.

⁴⁵ Там же. С. 56.

Роман в письмах позволяет проследить поэтапное развитие жизни персонажей в их «собственном эмоциональном освещении»⁴⁶, соединить приемы эпического изображения с психологическим анализом. Язык героев выступает как главная характеристика, определяющая масштаб их человеческих возможностей. Переходы от поэтической речи к канцелярской открывают читателю различные грани их душевной жизни. Переписка прерывается записками Вареньки — посредством данного приема автор имеет возможность «обрисовать становление характера героини и показать социальные истоки ее жизненной судьбы»⁴⁷

Литературный стиль писем также приобретает в романе функциональное значение в обрисовке характеров героев. Сентиментальная стиль в письмах героев обнаруживает их повышенную чувствительность к явлениям жизни в бесприютном мире. Подобная тональность рассматривается Фридендером как порождение социальной обстановки и жизненной ситуации персонажей.

«Диалог» с традицией построения эпистолярного романа в произведении Достоевского происходит на уровне реализации старой формы. Её новизна заключается в введении героев, не противопоставленных миру по своей силе, молодости и мятежности. Если в традиционном романе в письмах участники переписки — романтические натуры, то в произведении Достоевского ими являются «малозаметные» герои. Обращение к образу «сгорбленного чиновника» и «ничем не примечательной девушки» связано с авторским стремлением раскрыть ту стороны их жизни, в которой человеческое достоинство делает их равными героям традиционного эпистолярного романа.

Эпистолярный жанр, несмотря на существенные сдвиги в наборе его определяющих признаков, по-прежнему ощущался как форма, ограничивающая писателя в изобразительных возможностях. К попыткам преодоления лимитов, связанных с природой этого жанра относится, по мнению Логуновой, создание

⁴⁶ Фридендер Г. Реализм Достоевского. С. 62.

⁴⁷ Там же. С. 65.

эпистолярной повести, примеры которой находим в творчестве Тургенева («Переписка» (1854) и «Фауст» (1856)). Отличительная особенность эпистолярной повести заключается в наличии сверх-позиции. Как отмечает Логунова «завершающие оценки могут быть даны классическим путем - через введение фигуры «издателя», оценивающего переписку героев и их самих постфактум». (Логунова, 69). По мнению Рогинской, новаторское начало повести Тургенева, как связано с введением личности, мироощущение и поведение которой определяет тип «уединенного сознания», выступающий как препятствие для встречи героев в буквальном и символическом смысле. (К данной линии развития жанра по мнению исследовательницы примыкают тексты Ф. Степуна, И. А. Бунина, М. Цветаевой, А. И. Куприна и Л. Андреева).

Особенности эпистолярного романа 20 века

В первой половине 20 века внимание авторов в основном сосредотачивается на малых формах как пространстве для экспериментов. Экспериментаторство находит отражение и в произведениях среднего объема. Так, к тенденциям развития жанра, как замечает Н. Логунова, относится неравное количество посланных и ответных писем в произведении (См. Тексты Шкловского и Степуна). В ряде малых форм изображается односторонняя эпистолярная деятельность персонажа. В связи с этим значимой оказывается установка на осмысление себя и мира пишущим субъектом, самопостижение героя. Данная особенность определяет возникновение пограничных явлений, а именно текстов, в которых эпистолярный элемент сочетается с мемуарными и дневниковыми жанрами. Сходство переписки с дневниковой формой прослеживался на уровне присущего дневнику монологизма и манифестируемой героем позиции, как пишет исследовательница. Тем не менее существенным отличием преимущественно или целиком «одноголосной» переписки, характеризующей текст как эпистолярный, будет его диалогическая ориентация — реконструкция образа собеседника, ориентация на темы, интересующие обоих корреспондентов.

Данная особенность порождает еще одну тенденцию в развитии жанра эпистолярного романа — дисбаланс значимости пишущего «Я» и «Другого». Пишущий герой ощущает значимость послания прежде всего для себя, а письмо становится пространством выражения чувств и высказывания мыслей, которые герой не может выразить иным способом. При этом фигура адресата находится в поле зрения адресата. Письма также могут приобретать характер «мемуарной ретроспекции», представляя читателю ретроспективный взгляд пишущего на свою жизнь (Рассказы Куприна «сентиментальный роман» и «первый встречный»).

Особенностью трансформировавшегося жанра является также более отчетливое проявление интертекстуальности в заголовках, редакторских пометах и высказываниях героев. Все это становится способом авторского самовыражения и выражения персонажа. Так же, как и в романе прошлого столетия, в романе 20 века происходит еще большее расширение круга тем и проблем: помимо любовной проблематики, осмыслению подвергаются вопросы русской культуры, войны, эмиграции и др. С этим связано расширение круга адресатов, которым предназначаются письма, к ним относятся не только корреспонденты, но и читатели произведения. Данная особенность может маркироваться посредством необязательности соблюдения формальных обозначений. Существенным достижением эпистолярного романа нового времени становится освоение хронотопа иностранного города (Например, Шкловский. ««Zoo...»»)

С конца 20-х годов все большее пространство занимает форма повествования от третьего лица. Образцы эпистолярного жанра создаются некоторыми представителями эмиграции, однако форма по преимуществу теряет свою популярность до 1960-х годов. К первым произведениями свидетельствующим о возвращении жанра в литературу, Н. Логунова относит роман В. Каверина «Перед зеркалом», обозначая его как произведение, принадлежащее к тем текстам, в которых переписка изначально бытует как реальная, а затем при публикации — литературно-художественная. «Первые эпистолярные романы появляются спустя много лет, лишь в конце 1960-х - середине 1970-х гг., тогда же В. Каверин

пишет произведение «Перед зеркалом» (1965-1970), основанное на реальных письмах художницы Елизаветы Тураевой и Константина Карновского» (Логунова, 232); « При всем том, что В. Каверин трансформировал событийный ряд, а также дополнил послания героев нарративными фрагментами, где описываются их встречи и пр., тем самым внес художественный вымысел в произведение. Тот факт, что основано оно на письмах реальных людей, не позволяет нам считать его литературным» — пишет исследовательница. Примечательно, что романские герои фигурируют в тексте автора работы как реальные люди, в то время как письма, на основе которых создан роман принадлежали в действительности их прототипам. К этой же группе, по мнению исследователя, примыкают такие произведения, как «Эпистолярный роман» С. Довлатова—И. Ефимова, «Крест бесконечный. Письма из глубины России» В. Астафьева и др. По мнению Логуновой, данные сочинения размывают границу между художественным произведением и нон-фикциональным, отчасти воздействуя на эпистолярную литературу и одновременно с этим мотивируя авторов художественных произведений педалировать условность изображенной коммуникации и того мира, в котором она осуществляется» (Логунова, 232)

После 1960-х годов в литературу возвращается крупная форма романа эпистолярного романа. Как отмечает Логунова, общие характеристики эпистолярного жанра второй половины 20 века схожи с тенденциями , обозначившимися в его начале. Стоит отметить, что роман на обозначенном этапе отличается жанровая синтетичность, взаимодействие с другими жанрами. Как отмечает исследователь, незавершенность картины мира и диалоги как основные черты жанра сохраняются при всей активности рождения пограничных явлений.

Векторы развития жанра во многом схожи с тенденциями 20-х годов , однако Эпистолярный роман на новом этапе главным образом отличается жанровая синтетичность, взаимодействие с другими жанрами и в целом размывание их границ. Романизации и новеллизации эпистолярных повестей. Источником взаимодействия с другими жанрами является манифестация новой проблематики.

Несмотря на конкуренцию, диалогизм и незавершенность мировидения остаются главными. Ключевой тенденцией эпистолярного романа нового времени является манифестация его художественной природы, связанной с влиянием эстетики постмодернизма.

2.4 «Перед зеркалом» и эпистолярный роман

Соотнесем произведение Каверина с определителями жанра эпистолярного романа.

Как уже упоминалось выше в связи с характеристикой универсальной модели эпистолярного романа (классической модели) сама форма провоцирует автора на игру на грани литературности и реалистичности произведения. Второй компонент обусловлен генетической связью литературного письма с бытовым жанром, его двойственной природой как речевого жанра, согласно Бахтину. Особенность текста писателя в данном случае заключается в том, что документальность вводится не только посредством письма как вторичного жанра, но и реального, исторического материала в виде переписки Л. А. Никаноровой и П. А. Бессонова. Художественный мир не является полностью фикциональным, и это отличает его от классического эпистолярного романа.

Обрамляющие структуры

В связи с первой структурной особенностью универсальной модели романа в письмах (наличие жаровой маркировки в заглавии и обрамляющих структур) рассмотрим все три издания текста В. Каверина (при характеристике других уровней романа мы ссылаемся на собрание сочинений 1980 года).

В публикации 1971 года элементом заголовочного комплекса является определение «роман в письмах». Далее следует «часть первая, глава первая». В данном издании отсутствует предисловие. В послесловии сказано, что письма, случайно оказавшиеся в руках автора, принадлежали Лизе Тураевой и Константину Кар-

новскому, «которому они адресованы». В ходе работы автор узнает «много нового» о корреспондентах, и эти сведения дополняют книгу. В письмах этих героев упоминаются разные лица, которые, по замечанию автора, были извещены о находке переписки. Имена упоминавшихся в ней людей были изменены, за исключением наиболее известных в культуре и истории деятелей. Последнее замечание свидетельствует о доле вымысла в романе — автор подчеркивает, что дополнил текст «немногими сценами».

Подобная организация обрамляющих структур и заговорного комплекса позволяет предположить, что первое издание текста ближе всего к классическому варианту оформления эпистолярного романа. В нем обнаруживается традиционный подзаголовок с характерным для классического романа в письмах типом «наивного» по классификации Рогинской, послесловия, которое ориентирует читателя на восприятие прочитанного как в большей степени достоверного. Тем не менее, указание на «право романиста» вносит элемент художественности.

В издании 1972 года элемент подзаголовочного комплекса — «роман в письмах». Данный вариант сопровождается предисловием, в котором прямо сообщается о том, что книга является «романом в письмах, сопровождаемых краткими авторскими комментариями». Далее следует краткий пересказ фабулы романа: «Действие его завязывается в годы, предшествующие первой мировой войне. Героиня романа, гимназистка, поступает на математическое отделение Бестужевских курсов в Петербурге, но свое истинное призвание находит в искусстве. Мечтая получить художественное образование во Франции, она оказывается сначала в Константинополе, потом в Париже и пишет оттуда в Советскую Россию письма, полные тоски по родине и любви к другу юности. Начав свою работу в духе «Мира искусств», она постепенно старается найти собственный путь в живописи...»⁴⁸ Сказано также, что в основу рассказанной автором истории положены «подлинные женские письма»⁴⁹, достоверность которых

⁴⁸ Каверин В. Перед зеркалом. М., 1972. С. 2.

⁴⁹ Там же.

придает роману силу «человеческого документа»⁵⁰. Предисловие, таким образом, содержит некоторые метатекстовые характеристики. Если обратиться к типологии предисловий/послесловий, предложенных О. Рогинской, данный образец будет примыкать к пронизательному типу. Совпадающее с первым изданием послесловие в сочетании с подобным предисловием скорее ориентирует читателя в восприятии текста как в большей степени художественного с включением документального материала.

Вариант, представленный в собрании сочинений 1980 года практически совпадает с первым в организации обрамляющих структур: в издании отсутствует предисловие (эффект подглядывания за чужой жизнью), но присутствует «достоверное» послесловие, по содержанию совпадающее с первыми двумя вариантами. Главное же отличие — подзаголовок, маркирующий жанр предельно обобщенно как роман. В последнем издании романа сочетаются, по-видимому, сразу две установки — и на подлинность, и на вымышленность.

Универсальный сюжет о публикации переписки

«Перед зеркалом» наследует от классического романа в письмах инвариантный сюжет публикации переписки автором-издателем. В послесловии автор-романист/издатель сообщает о случайности попадания писем к нему, однако умолчанию предается то, как именно это произошло. Автор представлен как первый читатель публикуемой истории, который узнает о ее героях по мере изучения писем.

Прием овеществления переписки связан с описанием почерка героини: «Понадобилась сильная лупа, чтобы прочесть эти случайно попавшие ко мне письма,— почерк был неразборчивый, обгоняющий мысли, небрежный» (6, 261)

Фигура автора в романе

⁵⁰ Каверин В. Перед зеркалом. М., 1972. С. 2.

Как отмечено в книге по практической поэтике И. Н. Сухих фигура автора является одной из главных структур художественного текста; понятие предполагает определенную иерархию значений: автор — это «концентрированное воплощение сути произведения» и «фокус целого» по Виноградову; Гаспаров определяет данную категорию несколько иначе: «Одно из конечных понятий, к которому возводятся все средства выражения». Автор выступает и как повествовательная инстанция, и как воплощенная в тексте мысль и позиция, придающая произведению целостность и уникальность (см. Об этом И. Н. Сухих)

Представляется, что уровень авторского слова в произведении Каверина является одним из наиболее новаторских по отношению к классическому варианту эпистолярного романа. В упоминавшихся нами исследованиях, посвященных эпистолярному жанру отмечалось, что инвариант романа в письмах не предполагает активного включения авторской точки зрения в произведение — его присутствие максимально нивелируется; доминирующей является позиция пишущего героя, глазами которого представлен образ мира. Автор реализует себя в образе издателя и/или редактора в обрамляющих структурах, а также в некоторых случаях в комментариях (см. Шадердо де Лакло «Опасные связи». Письма героев сопровождаются авторскими комментариями относительно эпистолярного стиля героев, который оценивается издателем невысоко). Существуют также примеры эпистолярных романов без авторской фигуры (Путешествие Хамил Клинкера 1771). Тем не менее, как отмечает Н. Логунова, такие случаи редки в силу того, что эпистолярная форма не вполне самодостаточна. Присутствие авторского слова расширяет границы замкнутого в переписке мира, а также обуславливает эпическую природу жанра эпистолярного романа.

Фигура Автора в произведении Каверина проявляет себя, как уже было отмечено, не только в роли издателя и редактора писем. По его собственному признанию в послесловии им реализуется «право романиста», совершившего отбор «самых значительных» писем, а также дополнившего переписку «немногими сценами». Первая функция свидетельствует о том, что автор при публикации переписки, состоящей из отобранных писем, следует определённой цели — по-

строению концепции, идеи. Вторая функция связана с превращением человеческого документа в более сложно организованную художественную структуру.

Авторская категория на уровне самого текста проявляется в рамках повествовательных фрагментов, которые перемежаются с письмами героев. Каждая повествовательная вставка представляет собой небольшой текстовый фрагмент с заголовком. Всего мы выявили три типа названий : город и год/ только город/ конкретное место (пространственно-временные названия); имя героя (названия по имени персонажа); одно авторское «слово» озаглавлено как целый роман «перед зеркалом» (предметное). Кроме того, авторские комментарии являются описанием 4 портретов (среди них есть фотографии героини), написанных ею самой или другими художниками в разные периоды жизни от юности до зрелости, а также короткие, в объеме абзаца, фрагменты, описывающие предметные детали, которые сопровождают письма и играют овеществляющую, делают переписку материально осязаемой (среди них — засушенные цветы, открытки, рисунки). Автор-повествователь фигурирует во всех упомянутых текстовых формах как «абсолютный дух» или по определению В. Шмида «всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи», которой доступна не только внешняя, видимая, событийная, но и внутренняя жизнь героев произведения.

Повествовательные вставки служат дополнением к той сюжетной линии, которая обозначается в письмах героини. Повествовательные вставки восстанавливают недостающие звенья в цепочке событий произведения. Так, например, в первом авторском фрагменте изображается встреча героев на балу в Перми в 1910 году, о которой не упоминается в начальных письмах романа. В авторском слове разворачивается история детства и юности Карновского, существенно дополняющая характеристику образа героя . В слове автора изображена встреча героев в Париже: приезд Кости, диалоги героев в присутствии Гордеева и ощущение неловкости положения и невидимых границ между людьми теперь уже разных миров. В авторском же слове присутствует описание таких значимых деталей, как, живописное полотно Лизы «Зеркало», ассоциирующееся для обоих корреспондентов с письмами героини.

Описание событий повествователем имеет и другой, не дополняющий, а скорее отражающий, характер: в ряде авторских вставок представлено описание тех моментов, которые уже фигурировали в переписке, однако их восприятие и описание были всецело связаны с их индивидуальным восприятием героиней. Автор в данном случае выступает как инстанция, освещающая события с большей полнотой и тем самым формирующая более достоверное и объективное представление о происходящем в романном мире. Примером подобного подхода к изображению событий служит описание свидания героев в Казани в 1913 году. В письме, предшествующем вставке, героиня с благодарностью и восторгом вспоминает устроенный Карновским прием. Мимоходом героиня замечает, что шутки Лаврова имеют «оттенок серьезности». Героиня запоминает фразу которую Карновский обозначил как свою «жизненную программу» (Пивше взвеселится и любовью усладимся и вовеки том не лишимся) — видите, я запомнила наизусть» По-видимому, героиня воспринимает ее как шутку). Авторское слово запечатлевает то, что как бы ускользает от внимания и возможно понимания героини, посредством чего обозначается разница кругозора персонажа/читателя и персонажа/персонажа на разных этапах его жизненного пути. Так, в авторской вставке изображен не упомянутый в письме диалог героев, в котором Костя обрисовывает круг тех философских теорий, которые оказали влияние на его личность. С ними же связаны полушутливые, как заметила героиня, замечания Лаврова, сравнивающего Карновского с Гланом — героем романа К. Гамсуна «Пан».

Авторское слово может отражать также и те события, о которых герои предпочли не писать друг другу или же изложили их определенным, не соответствующим действительности образом. В Стамбуле героиня выходит замуж за Алексея, о котором отзывается как о «простом честном здоровом, «монастырском», но не «религиозном» человеке. «<...> от живописи он не только далек — он не понимает, зачем мне заниматься этим ничего не обещающим делом» (6, 117). Автор же передает более острое восприятие этих отношений «остаться дома было нельзя — и не только потому что муж которого вызвал к себе швейцарец управ-

ляющий именем мог в любую минуту вернуться и начался бы бесконечный утомительный убивающий ее своей деликатностью разговор» (6, 134). В повествовательном фрагменте «Перед зеркалом» автор освещает реальное положение героини, не соответствующее оптимистично изложенному Лизой в письме для заболевшего Карновского. Отказ от получения разрешения на выезд, отсутствие помощи и надежды найти способ вернуться в Россию, материальное положение излагаются в авторском слове. Ложное письмо на фоне жизненной правды становится способом передачи одиночества героини, его образом. С темой одиночества (состоянием один на один) связана, как представляется, и метафора зеркала (перед зеркалом). Оно же становится главной мотивацией полного отречения от жизни в пользу работы как последнего прибежища и опоры.

Авторские вставки содержат комментарии связанные с образами главных героев. Они касаются внешних, портретных характеристик персонажей. О Карновском сказано: «Он был белокурый, выше среднего роста, пожалуй, что и красивый в своей новенькой тужурке и отглаженной сатиновой косоворотке. Светло-синее пенсне он носил, как подумала Лиза, потому, что носить пенсне было модно. Светло-синее пенсне он носил, как подумала Лиза, потому, что носить пенсне было модно. Он изменился за два года, в Перми он был какой-то бело-румяный «точно ангел на рождественской елке», вспоминая о нем, думала Лиза. Но в развороте широких плеч, в красивых белых зубах, в твердой мужской уверенности, с которой он поклонился и заговорил улыбаясь, не было ничего ангельского, а было то, что заставляло постоянно думать о нем и с нетерпением ждать его писем» (6, 17)

Способность автора проникать в сознание героев способствует освещению внутренней жизни героев, о которой в романе говорится не только с индивидуальной позиции, но и с определенной дистанции — с позиции стороннего наблюдателя. Автор воспроизводит мысли, реакции, впечатления, создающие более полную, объективную характеристику героя. Так, описывая встречу в Казани 1913 года автор устанавливает взаимосвязь внешнего и внутреннего в образе

героини: «она волновалась подъезжая к Казани, придумывала как ей себя держать, и решила, что сдержанно, в духе его коротких, сдержанных писем. Но уже в первые минуты встречи эта придуманная манера как-то забылась, может быть, потому, что Костя оказался обыкновеннее, чем она ожидала. И ей сейчас же стала нравиться эта обыкновенность. Было решено, что Карновский проводит ее в гостиницу, а потом, после урока, вернется и покажет Казань» (6, 18).

В эпизоде «Казань 1914» центральное место занимает диалог Лаврова и Карновского, его время от времени прерывают короткие мысленные замечания Лизы по поводу поведения второго. Обрывки внутреннего монолога героини маркируют состояние непонимания, личности героя как загадки; «Лавров занят, он не хотел ехать с нами, зачем же Костя уговорил его? — думала Лиза.— Этот обед он устроил, чтобы мы не оставались одни. Ему скучно со мной». «Лавров занят « у него холодные глаза. Как я раньше этого не замечала? И зубы слишком белые. Он не любит меня». (6, 39) «Он нарочно держится так небрежно, спокойно. Ему хочется задеть, унижить меня»; «Ему весело. Ему все равно, что мы не виделись пол года. Боже мой, я совсем не знаю его». (6, 40)

В некоторых случаях проявление душевной жизни героев в авторском слове происходит путем обращения повествователя к приему несобственно-прямой речи : «в тысячу раз серьезнее и важнее было то, что Карновский так почтительно предложил ей руку и теперь вел ее как королеву, держась вполоборота к ней, нарочно, чтобы показать что он только для нее существует на свете. Через рукав она чувствовала его твердую мужскую руку...» (6, 9) Данный пример можно отнести к последовательно встречающемуся в романе приему психологизации пейзажа. Зимний вечер показан глазами восторженной героини, дан в ее восприятии. «Это совсем не значило (как полагала Лиза), что она была влюблена. У них была интересная серьезная переписка, они были друзьями, и чувство, что у нее есть друг, студент-математик, умный, начитанный и, по-видимому, дороживший их отношениями, поднимало ее в собственных глазах» (6, 18)

Прием является одним из способов обозначения подлинных чувств и ощущений героев путем обращения к их собственным или потенциально свойственным им формулировкам, стилю. Так соединяется и спорит авторский (объективный) персонажей (субъективный) взгляд на происходящее и реализуется одна из форм диалога в романе.

Авторские фрагменты вводят также пространственные и временные координаты, в которых разворачивается описываемый им эпизод. Подобные характеристики связаны с атмосферой места, в котором оказывается герой. Городские пейзажи Казани или Петрограда в авторском слове так же, как и в письмах, героини коррелируют с внутренним состоянием, комплексом чувств героев (преимущественно героини) в конкретный момент. Примером может послужить описание Петрограда «...Город шел рядом с ней, как во сне,—дождь, мягкий стук копыт по деревянной мостовой, дамы под зон тиками, продававшие значки Красного Креста да Садовой, где она снова села в трамвай. Она ехала к Гориным, Леночка ждала ее, и ей захотелось плакать, когда она представила себе этот трехчасовой урок, который на две трети состоял в том, что она уговаривала Леночку заниматься» (6, 67) В предшествующем фрагменту письма Лиза пишет о том, что разговоры о войне фальшивы и неприятны: «Жизнь в Питере течет по-старому. Война почти не чувствуется. Привычны стали плакаты, призывы к пожертвованиям и т. п. И когда в трамвае слышишь, что вот, мол, здесь такая погода, а каково-то в окопах,—делается неловко до слез. Об этом теперь нельзя говорить. Надо молчать или биться головой о стену. В особенности наскучили мне рассуждения снобов. Голос совести тонет в этом претенциозном шуме» (6, 66). Общая тональность писем 1916 года проникнута печальными настроениями, связанными с редкими или неоднозначными для героини письмами Карновского (холодный кипяток).

Важным компонентом художественного мира является введенный в авторском повествовании фоновый исторический контекст, который играет определённую роль в развитии сюжета романа. В начале второй части представлен наиболее

объемный в тексте авторский фрагмент, в котором повествуется о жизни жизни Карновского, потерявшего след корреспондентки с началом гражданской войны. (упоминается имя Махно, чехословацкий корпус, смерть брата Карновского, который был мобилизован белой армией).

Вставные тексты

Представляется, что в точном понимании вставных текстов как входящих в корпус писем героев элементов «чужого» слова (дневников, писем, записок, документов) в произведении не обнаруживается. Тем не менее, в качестве корректирующей, дополняющей точки зрения выступают письма некоторых второстепенных героев — подруги Лизы и художника, сыгравшего роль наставника для героини в период жизни в оккупированной Ялте, Вардгеса Суренянца.

Прокомментируем письмо Шуры (подруги главной героини). Композиционное расположение письма необычно — оно встраивается в авторское повествование, посвященное образу Карновского. Цель автора заключается в том, чтобы вскрыть те причины, по которым поведение героя в эпистолярном диалоге первой части справедливо воспринималось Лизой как отстраненное, сдержанное, бесчувственное. Содержание письма Шуры связано с ее собственным пониманием личности Карновского, которое при учете собственного кругозора и внешнего знакомства не ведает о скрытом, доступном только повествователю. «Сколько раз я тебе говорила, что нет на свете того Карновского, которому ты пишешь свои сумасбродные письма. Понимаешь ли, нет! Ты его придумала, наградила бог знает чем — и умом необыкновенным, и какой-то особенной душевной тонкостью и красотой, а потом без памяти влюбилась в свое создание. Между тем он — заурядный, самовлюбленный эгоист с наклонностями вампира, и только» (6, 75); «И чепуху ты несешь о его загадочной двойственности. Никакой двойственности у него нет и следа. Он — человек практический и холодный. Вот такие-то холодные — и мастера доводить женщин до безумия, это известно. И вся его теория о свободной любви придумана для единственной цели — не жениться, чтобы никто не помешал ему наслаждаться жизнью. Я тебе голову даю на отсечение, что он не поехал в Питер,

потому что в Казани у него другая и ему не хотелось на святках с ней расставаться». (6, 76)

Письмо Суренянца, полученное Карновским, представляет точку зрения более опытного, мудрого, старшего художника, мнение которого относительно таланта Лизы является значимым, авторитетным для Карновского. Оно служит объяснением человеку «не искусства» того бытийного или, вернее, духовного смысла, которым наделена живопись для героини. В одном из писем Лиза пишет: «я поступила безрассудно — пишете Вы: любовь к живописи я приняла за талант? Но как вас убедить в том что эта любовь совсем не абстракция а такая же вещественность как голод и жажда? Такая же страсть как опиум от которой говорят нельзя излечиться. (6, 59) Суренянец как художник понимает что живопись становится опорой и ориентиром в период безвременья: «Ее душевное изящество, прямота известны Вам, без сомнения, лучше, чем мне. Эти черты нашли свое отражение, кстати сказать, в ее увлечении византийским искусством, которое я сознательно поддерживал в ней, потому что оно в известной мере было для нее спасением. Ей нужна была мысль о вечном в искусстве, об источниках Духа. Она чувствовала себя здесь на краю света, она истосковалась, с каждым днем теряя надежду вернуться к родным и знакомым. Потому, может быть, она и привязалась ко мне, что я, старый чело век, чего только не перевидал в своей жизни, о чем только не передумал! Мне кажется, что она искала во мне не учителя живописи, а учителя жизни. Елизавета Николаевна говорила мне, что Вы почти не знакомы с ее работами, и все сожалела, что не может показать их Вам теперь, когда она стала писать иначе и лучше. Так вот, могу с уверенностью сказать, что она очень талантлива, необыкновенно настойчива и трудолюбива и, если можно так выразиться, «приговорена» к живописи самим складом своей свободолюбивой души» (6, 111)

Особенности хронотопа

В связи с уровнем пространственно-временной организации повествования стоит отметить, что повествовательные фрагменты имеют названия, маркирующие перемещения героев в пространстве и во времени (Пермь 1910, Казань 1913. Казань 1914. Стамбул 1923. В Париже. Париж 1928. Париж 1930. В Москве 1932. Бонифачо 1932). Первое и последнее название обозначает хронологические границы переписки в романе. Представляется, что подобный прием позволяет привнести в эпистолярный роман несвойственную ему, как отмечает Логунова, динамику хронологии.

Начало переписки связано, как и в классическом эпистолярном романе, с разделенностью героев в пространстве. В первой части нахождение героев на расстоянии объясняется как внешними обстоятельствами, так и проблемой характеров каждого из персонажей. Познакомившись на балу в Перми, герои начинают обмен письмами из разных городов. Карновский — студент Казанского университета, Лиза по окончании гимназии отправляется в Сарапул к отцу, а затем уезжает в Петербург. Время от времени герои встречаются в Казани, реже — в Петербурге, однако эпистолярное общение оказывается намного более частой и продуктивной формой взаимодействия героев. Представляется, что на более высоком смысле уровне в связи с пространственной разделенностью актуализируется проблема конфликта, имеющего свою специфику в образах главных героев.

Константин Карновский представлен как персонаж, в поведении которого обнаруживается непонятная для героини в начале переписки двойственность — желание встречи совмещается или чередуется с долгими, труднообъяснимыми паузами, внезапной холодностью и отчуждением. Впоследствии в авторском слове о Карновском причины «загадочного» характера героя будут объяснены с влиянием социальной среды и избранной героем философией свободы (Карновский увлекался К. Гамсуном). Любовь к Лизе вступает в противоречие с выбранной жизненной программой, основанной на «временном отсчете», поиске знания, избавляющего человека от высшей воли и позволяющего таким образом не зависеть ни от чего; молчание, паузы, сдержанный тон писем связаны с попыткой

внутренней борьбы за восстановление прежнего порядка жизни, установленного до встречи Лизой. Героиня стремится в Петербург ради обретения независимости (главным образом внутренней) и впоследствии возможности быть вблизи к сообществу людей искусства.

В рамках первой части, как кажется, выявляется важная для характеристики героев оппозиция «столица» (Петербург/ Петроград) — «провинция» (Казань). Если героиня становится представительницей второго полюса, то герой, в силу происхождения и невольной привязанности к Казани, к своей семье, которую он обязан содержать, является представителем первого. Принадлежность провинциальному миру и ее болезненное ощущение сказалось в эпизоде появления Карновского в профессорском доме Горных, частью которого стала и Лиза, о чем герой писал своему другу Лаврову. Более отчетливо это самоощущение проявилось в авторском слове, частично воспроизводящем процесс рефлексии героя над внезапным расставанием с Лизой. В цепочке, приведших к нему событий, вспоминается ощущение собственной чужеродности этому кругу. Сюжетообразующим фактором стало последовавшее за этим появление Лизы в доме Карновского, атмосфера которого выражает дух и уклад провинциального мещанства. Принятое после посещения дома («смотри») решение Лизы уехать в Париж становится причиной ссоры и дальнейшей разлуки, время которой практически совпадает с началом февральской революции 1917 года. После этого герои теряют адреса друг друга и переписка прерывается на несколько лет. Так реализуется та особенность хронотопа эпистолярного романа, о которой упоминал Ю. М. Лотман: пространство определенным образом дополняет характеристику героя. Примечательно, что в случае с Карновским подобная характеристика выявляется посредством авторского слова.

Возобновление переписки во второй части романа, начало которой разворачивается уже в послереволюционной реальности связано теперь с разъединенностью героев, причиной которой послужили исторические события. В то же время автором упоминается принятое героем и подготовленное «безумное» решение по возвращению Лизы из Ялты, однако Карновский оставляет его нереали-

зованным вследствие болезни матери. После отъезда героини в Стамбул встреча становится еще менее возможной.

Во Франции герои встречаются два раза — в 1925 и 1928 годах. Воссоединение осознается обоими героями как истинная Встреча, которая проводит границу между историей прошлых и настоящих отношений. Героиня отклоняет просьбы Карновского о ее возвращении в Россию, связывая невозможность приезда с необходимостью поиска и обретения себя как живописца. Разделённость героев, таким образом, связана с внутренними устремлениями героини к «работе». После 1928 года, когда желание вернуться в Россию становится сильнее, героине не удается получить разверзшиеся на приезд. Так, пространственная разъединённость героев снова оказывается связанной с историческим контекстом.

Пережив болезнь в начале 1930-х, Карновский добивается разрешения на командировку во Францию, однако последние письма героини свидетельствуют о прогрессирующей болезни. Финал романа является открытым (переписка обрывается как раз на моменте, в котором героиня сообщает Карновскому о том, что сильно больна), однако читатель может предположить, что впоследствии границей между героями станет не пространство реальности, а граница жизни и смерти. Так, продолжение эпистолярного диалога на протяжении многих лет связано с одной стороны с образами главных героев, а с другой — с влиянием истории на судьбу представителей данной эпохи.

Поскольку роман состоит преимущественно из писем главной героини, психологизация пейзажа и другие формы соотношения пространства с внутренним миром персонажа воспроизводятся именно в ее восприятии.

Представляется, что наиболее последовательное обращение героини к окружающему пространству в его соотношении с внутренним миром возникает в ялтинских письмах. В них обнаруживается свойственное эпистолярному роману намеренное изображение близкого, комнатного пространства: «Мои дела обстоят так. Я устроилась в комнате у одной интеллигентной старушки. Она —

вдова члена ялтинской городской управы. Вместе с Чеховым принимала участие в постройке санатория «Яузлар» и в сборе средств. На столе у нее стоит известная фотография Чехова в пальто, с палкой, с собаками. Автограф — «Милейшей Ольге Александровне от А. П. Чехова». Очень умная и культурная женщина лет пятидесяти пяти, всеми уважаемая» (6, 31) ; «Писала ли я Вам о даче, где я даю уроки? Это такая прелесть. Она полукруглая, и когда сидишь в гостиной — полная иллюзия, что едешь на большом пароходе: кругом только море, и в окна врывается его беспокойный шум. Из других комнат видна почти вся Ялта, весь амфитеатр города — фиолетовые горы, а у их подножия, вдоль склона — белые, утопающие в зелени дачи» (6, 41)

Кроме того, в этой же ялтинской части романа возникают согласующиеся с внутренним строем пейзажные зарисовки. морской или горный пейзаж ассоциативно связан не только с частной эмоциональной жизнью героини, но и с философией красоты, свободы, истинного и ложного искусства. «Я сижу на берегу подолгу, часами, и забываю обо всем печальном и некрасивом, и думаю, что без красоты человеку нет сил жить. Вам не кажется, Костик, что восприятие красоты — не менее сильный инстинкт, чем доброта и сочувствие к людям» (6, 30); «Да, смертельно хочется писать. Мой двойник, который стоит рядом со мной, когда я смотрю на картины, теперь почти никогда не покидает меня, и я вижу всю эту прелесть его глазами. Впрочем, море я не стала бы писать — и не только потому, что оно слишком красиво. Оно ежеминутно меняется, и останавливать его на холсте — это значит, мне кажется, подменять одно время другим. Ведь у художника свое, особенное время, отличающее его от фотографа, который может сделать моментальный снимок. Нет, при виде моря мне хочется не писать, а летать. И я даже чувствую — Вы, конечно, иронически улыбаетесь — за плечами большие, легкие крылья. Вы должны увидеть море — рано или поздно!» (6, 42). «На днях еду в Питер и хочу в последний раз написать Вам из Ялты. Такая красота вокруг, а на душе тяжело. Море, поглотив «Титаник» с тремя тысячами жизней, по-прежнему красиво. Что можем мы противопоста

вить жестокости шопенгауэровской «мировой воли», убивающей людей с помощью голода и болезней? Что та кое жизнь и неужели прав Ницше, утверждающий, что «бытие можно оправдать лишь как эстетический феномен»? Думаю, что нет, потому что искусство — это социальное добро, а зло и страдание по самой своей природе не свойственны человеку» (6, 37)

Особенно примечательно, что при описании увиденного героиня часто прибегает к художественной терминологии, к цветовым и световым наименованиям. Так, время от времени в романе создается живописная оптика в изображении мира. Из Ялты героиня пишет : «Вы представить себе не можете, как нравится мне море. Серое, хмурое, зеленоватое, всех оттенков, широкое и такое разное всегда. То оно тихо плещет па берег волну за волной, то начинает казаться, что оно сердится на людей за их мелочность п пошлость. А горы — фиолетовые, с белоснежными пятнами на вершинах. Ялту они окружают со всех сторон, оставляя свободной только сторону, обращенную к морю». (6, 30)

Эта же особенность характерна для писем из Стамбула и Бонифачо: «Зато добралась, наконец, до мозаики Кахрие-Джами, древнего византийского храма, пострадавшего сперва от иконоборцев, а потом от турок. Делаю зарисовки, подкрашиваю их акварелью. Да разве передашь эту палитру, это контрастное соединение белых тонов с беловато-желтыми, светло-синими, сиреневыми, фиолетовыми или красно-коричневых с голубыми?» (6, 130) ; «Я сейчас всецело поглощена работой, и, кроме живописи, ничто больше не интересует меня. Годы уходят, никогда прежде я не боялась смерти, а теперь боюсь, потому что ничего не успела. Вот почему, милый друг, я ничего не могу сообщить тебе о младотурках и Кемаль-паше. Зато могу сообщить, что па Босфоре — воздух голубой, цвета кобальта» (6, 128).

В связи с пространной организацией нельзя не отметить приложенные к письму записки Лизы о жизни в Ялте (такие же будут о Стамбуле) в многообразии деталей и этнографических подробностей. В записках описываются магазины,

местное население городов, особенности национальных культур, костюмов, базары, порты и др. Посредством детального описания окружающего героиню пространства в записках, приложенных к письму, все то, что наполняет мир героини становится как бы принадлежностью адресата; пространство становится общим для участников эпистолярного диалога.

Противопоставление города как многообещающей, но отнимающей душевные силы стихии и естественной, природной местности проявляется в романе в парижских и корсиканских письмах героини. «Париж, в котором приобретаешь весь мир и теряешь душу, стал страшен для меня, но поехать, в конце концов, придется. Ведь там, чтобы не чувствовать лихорадки, торопливости, шума,— нужно самой сделаться этой лихорадкой и шумом. Не хочу. (6, 216)

Если Париж связан со стихией вечной погони за заработком, то Корсика становится пространством единения с природой и местом, где начинается истинная, а не работа, а не выполнение ее «на заказ», как пишет героиня. «Корсика — собор, построенный природой. Это страна величественная, готическая, вознесенная к небу» (6, 218) ; «Милый друг, мы в Бонифачо, на Корсике,— вне времени и пространства. Я работаю, захлебываясь, уговаривая себя не спешить, передохнуть. Точно сам св. Паф(покровитель художников) ткнул меня в то, что я давно должна была увидеть, понять, написать. Что-то вдруг открылось, распахнулось во мне. Объяснить это сейчас невозможно. Может быть, потом, когда остановлюсь, оглянусь» (6, 186)

Особенности организации сюжета и диалога

Представляется, что в сюжете романа переплетается нескольких фабульных линий, одной из которых является история любви Карновского и Лизы, другой — история личного поиска своего места в искусстве героиней романа. Под фабулой в данной работе подразумевается «резюме повествования», рассказ о событиях, не осложненный комплексом семантически значимых повторов, мотивов, аллюзий, необычных построений и т. д. (см. об этом «Структура и смысл»). С нашей точки зрения, как уже упоминалось, в теоретической части работы т. н. «эпистолярный сюжет» (по Рогинской) является частью общего понимания этой категории. Переписка —

особая форма рассказывания, изложения, отбора фабульного материала, которая зависит от интенций пишущих героев. Под фабулой мы понимаем событийный ряд состоящий из пяти звеньев, посредством которых создается «резюме повествования». К ним отсеется экспозиции, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Проследим развитие фабульных линий, их пересечения в романе.

Экспозицией, представляющей героев переписки, служит описание первой встречи героев на балу в Перми в 1910 году (конкретно — во время танца). «<...> Лиза вдруг смело пошла через круг танцующих по навощенному, усеянному конфетти полу. Незнакомый гимназист длинном парадном мундире, которые уже давно никто не носил, подлетел к ней, пригласил на па-де-катр; они сделали тур <...> (6,8) К завязке, как можно предположить, относятся слова Карновского, произнесённые в шутовском контексте: «а ведь это значит судьба в самом деле велит нам переписываться, Лиза» (6,8) (Карновский выиграл ящик для писем в лотерею). К ней же примыкает эпизод, в котором Карновский провожает Лизу до пансиона — в нем прослеживается зарождение любовной линии в романе: «Снег искрился и сверкал от луны — и было так холодно, что у Лизы даже замерзли губы. Конечно, она запомнила, о чем они говорили, это был серьезный интересный разговор, но в тысячу раз серьезнее и важнее было то, что Карновский так почтительно предложил ей руку и теперь вел ее, как королеву, держась вполоборота к ней, нарочно, чтобы показать, что он только для нее существует на свете. / Через рукав она чувствовала его твердую мужскую руку...» (6, 9).

Развитие действия как совокупность, конфликтных узлов, перипетий, значимых эпизодов представляет собой чередование писем и встреч героев в разных городах и странах.

> В «дружеской», как неоднократно замечает Лиза, переписке вскоре после ее начала возникают первые намеки на зарождение конфликта на оси «чувство—разум» в образе Карновского; конфликт будет иметь значение для развития сюжета. Героиня замечает немотивированные паузы, задержки в ответах, общие

формулировки, сдержанность героя в эпистолярном диалоге. «Костя, что с Вами, Вы так долго не пишете! Я уже все передумала: не больны ли Вы? Может, не находите интересным со мной переписываться?» (6, 12); «Как давно мы не писали друг другу, Костя! Может быть, у Вас пропало желание переписываться со мной, хотя бы и редко? У меня, как видите, оно еще сохранилось. Мне очень интересны Ваши письма, особенно — когда у Вас появился кружок и журнал». (6, 14).

> В 1913 году герои встречаются в Казани (по предложению Лизы). «День, который Лиза провела в Казани, был проникнут ощущением конца одной жизни, пансионской, гимназической, и начала другой, самостоятельной, которая вся еще была впереди. <...> Но приезд в Казань был не просто свиданием, а событием, которое она давно и с нетерпением ждала». (6, 17)

О влюбленности Лизы автор сообщает уже прямее, посредством несобственно-прямой речи. «совсем не значило (как полагала Лиза), что она была влюблена. У них была интересная серьезная переписка, они были друзьями, и чувство, что у нее есть друг, студент-математик, умный, начитанный и, по-видимому, дороживший их отношениями, поднимало ее в собственных глазах» (6, 19). Доминантой эпизода является диалог - знакомство, попытка узнавания. «Ну, рассказывайте, милая Ундина. — О чем? — О себе, разумеется. Ведь, несмотря на нашу переписку, я почти ничего о вас не знаю». (6, 20). Лиза сообщает о себе общую информацию. Карновский называет себя «загадочной личностью», последователем Смайлса и других теоретиков.

> После встречи в Петербурге отношения принимают отчетливо любовный характер. Вместе с тем проблема диалога с Карновским осложняется наметившимися еще в гимназический период напряженными поисками ответа на вопрос о смысле жизни героиней романа. Так, в письмах отражается не только бытовая, связанная с новой студенческой жизнью в Петербурге, но и душевная сторона жизни Лизы. «Милый Костик, зачем Вы не здесь? У меня очень тяжело на душе. Зачем я живу? Из любопытства? Я слишком ясно вижу безотчетность в

собственных действиях, чтобы уйти от этого вопроса. Вот почему моя мысль все чаще останавливается на Вас. Я верю, что Вы живете сознательно, осмысленно, презирая мелкие цели, не ища, как я, оправдания. Значит ли это, что Вы нашли себя? Или — и не искали? Но можно ли найти себя без поисков, следовательно, без участия сердца? Мое письмо, должно быть, покажется Вам смешным. Я так боюсь этого, что уже готова была разорвать его, но вот видите — снова слабость. Не разорвала». (6, 26).

К петербургскому периоду относится возникновение и параллельное развитие второй линии в сюжете романа, связанной с ролью искусства в жизни героини. Особое впечатление на Лизу производит Эрмитаж, посещение Третьяковской галереи (особенно полотна Левитана и Борисова-Мусатова), вечера авангардной живописи в Москве.

> Далее следуют письма из Ялты, содержание которых свидетельствует об углублении обозначенного конфликта. «Очень вероятно, что я преувеличиваю — нет, не роль, которую Вы играете в моей жизни, а Вас, или, вернее сказать, те черты, которыми Вы отличаетесь от всех моих друзей и знакомых. Это грустно, но я действительно не в силах ни противодействовать своему чувству, ни довольствоваться тем, которое Вы питаете ко мне. Но оставим этот разговор до встречи». (6, 36)

> в 1914 году герои снова встречаются в Казани (этому посвящено авторское слово «Казань. 1914»), однако на этот раз свидание отличается подчеркнутой отстранённостью героя. Центральным эпизодом становится спор с Лавровым о возможности посредством знаний избавить человека от Высшей воли. (герой стремится найти абсолют независимости). После встречи Лиза снова отправляется в Ялту, и в этот короткий период до ее возвращения в Петербург в письмах снова возникает тема живописи. В Ялте героиня ощущает особенно сильное желание бросить математическое отделение бестужевских курсов и обратиться к искусству. «Да, смертельно хочется писать. Мой двойник, который

стоит рядом со мной, когда я смотрю на картины, теперь почти никогда не покидает меня, и я вижу всю эту преlestь его глазами» (6, 41)

> В течение двух лет (1914—1916) встречи героев в Казани, которые описываются как счастливые чередуются с «петербургскими зимами» как периодами «невстречь», охлаждений со стороны Карновского, временных ссор и примирений героев. Примечательно, что тема взаимоотношений с Карновским соотносится в письмах героини с разнообразными вариациями зимних мотивов: с образами снега, зимы, оледенения героя при попытке душевного сближения и призыва к открытости со стороны Лизы. Метафоричное соединяется, таким образом, с реально-временными рамками — взаимодействие героев осложняется именно в зимний период календарного года. В этот же период Лиза уходит с бестужеских курсов и поступает в мастерскую Добужинского и Яковлева.

> Осень и зима 1916 связаны с надеждой на приезд Карновского. «Снег валит хлопьями, а тебя нет как нет. Не надо думать, что я сваливаю на тебя всю вину своей неудачной любви» (6,73). В это же время Лиза уходит из студии Добужинского, объясняя поступок тем, что направление «мирискусников» не способствует обретению «нового» и при этом «своего» подхода к живописному изображению мира. Лиза принимает решение о расставании. В письме к Шуре пишет: «Я твердо решила покончить с нашими отношениями, я возвращаю ему письма, не распечатывая, и все же в глубине души сознаю, что он не виноват. Ни в своей холодности, ни в безумии, которое охватывает меня при одном его появлении. Но довольно о нем. Все хорошо» (6, 79) Между героями происходит примирение без восстановления прежних близких отношений «Нет, ни о чем не жалею. Да ведь и то сказать, мы расстались не с пустыми руками. Ты ушел в науку, я — в живопись. <...> Так ты просишь университет дать тебе командировку в Питер? Ну что ж, приезжай. Кстати и повидаемся, если найдется время» (6, 83) (Примечательно, что эти письма Лиза подписывает «Е. Т». Дружеские и любовные — «Твоя Лиза»)

> После разрыва Карновский приезжает в Петербург, приняв невероятное для себя решение о женитьбе (согласно тем философским позициям, которые герой обозначил как жизненную программу, любовь — прежде всего свобода двоих, неподконтрольная при этом рациональному началу). После воссоединения в Петрограде планируется знакомство Лизы с семьей Карновского. Поворотным для дальнейшего разворота событий становится посещение героиней Щукинской галереи в Москве. Искусство французских модернистов производит ошеломительное впечатление на героиню. После «смотрин» в доме Анны Игнатьевны, впечатления от французского искусства сыграют роль при совершении внутреннего выбора героиней романа. После признания Лизы в своем желании учиться у Матисса (диалог происходит вечером после посещения дома Анны Игнатьевны) герои ссорятся, Лиза уезжает, «не простившись».

> В период гражданской войны переписка героев обрывается. Согласно авторскому слову, в данный период в образе Карновского происходят существенные перемены — героем в полной мере осознается глубокая трагичность потери любви, а также несостоятельность теории овладения властью над Случаем посредством знаний. Переписка возобновляется только в августе 1921 года, когда приходит первое письмо Лизы из Турции. В нем героиня в свою очередь сообщает о переменах в жизни сердца «совершился большой перелом — разлюбила тебя. Звучит это просто и случилось просто, когда я, на конец, поняла, что «душа — увы — не выстрадает счастья, но может выстрадать себя». И стала выживать. И всю страсть души отдала живописи. Но осталось в душе широкое, здоровое чувство к Волге — ты помнишь, как понимали мы с тобой «любовь к Волге»? Думаю, что ты искренне порадуешься моей свободе и вместе со мной по грустишь о прошлом. Ну, дальше!» (6, 117). Лиза также сообщает о своем замужестве.

> С этого момента герои как бы меняются местами: отныне письма, полные сожаления о несостоявшейся любви, принадлежат Карновскому, Лиза же просит предать историю любви прошлому «Что касается твоего второго письма... Мне

и горько и грустно, мой дорогой! Ты, ты говоришь о любви трудной, благословенной, неудовлетворенной? Вот когда, оказывается, я вымолила ее! За тысячи верст от тебя, связанная замужеством, переломанная одиночеством, тоской по Рос сии, жалостью к мужу. Что же мне сказать тебе? Приезжай? Это невозможно! Забудь обо мне? Об этом страшно подумать... Без конца вспоминаю я нашу последнюю встречу в Казани — и ты не поверишь: в том, что тогда произошло, особенно чудовищным кажется мне, что мы (по моей вине) не простились. Разлука началась тогда — с Волгой, с молодостью, с тобой, самым дорогим и близким». (6, 122) «Ты зовешь меня домой? А муж? Сможет ли он вернуться? **А Париж?** Здесь я пристроена кое-как — вот и буду терпеливо ждать счастья!» (6, 123); «Пожалей меня! Пиши о чем вздумаешь: о художественных выставках, о своей математике. Пиши о поэзии, присылай, хоть изредка, вырезки из газет. Но не заставляй меня по ночам лежать, рядом с мужем, с открытыми глазами. Помнишь сказку Андерсена: Ах, мой милый Августин! Все прошло, все прошло» (6, 124)

> В Стамбуле Лиза встречает художника и резчика по дереву Г. Гордеева, с которым будет связана ее судьба. Художников объединяет не только взаимное чувство, но и общее положение необходимости поиска заказа, заработка, работы. С образом Гордеева связан мотив несвободы, зависимости героини как в материальном, профессиональном, так и личностном плане: «Кажется (и в этом вся беда), я полюбила художника, который (я тебе писала) работал со мной. Это человек сильной воли, упорный, и теперь к его упорству в искусстве присоединилось еще одно — то, о котором нетрудно догадаться и которому трудно противостоять. Нас связывает многое, и прежде всего — глубокий общий интерес к искусству. Без него — не быть мне художницей, а если так — стоит ли жить? / Но я и мужа люблю, милого, бесконечно доброго, несчастного мальчика. Да, мальчика, ему двадцать шесть лет. Каждый день собираюсь сказать ему — и нет сил, хотя и знаю, что он догадывается, мучается. Как поступить?» (6, 129)

> В парижский период переписка героев продолжается. Ее содержание связано главным образом с подробностями жизни в эмигрантском Париже, поиском работы, жилья. Письма по-прежнему являются неотъемлемой частью жизни Лизы: «Меня смертельно пугает мысль, что ты вдруг перестанешь писать» (6, 166)

> Спустя 8 лет герои встречаются в Париже в 1925 году (Карновский добивается возможности приехать в Париж к академику Шевандье). Приезд героя, первые моменты встречи, диалоги и любовное свидание описаны в одноименном повествовательном фрагменте. Представляется, что наиболее значимыми в данном фрагменте являются следующие эпизоды:

- 1) Первые минуты на вокзале и дома; ощущения героев при встрече как людей живших по разные стороны установившихся границ (Карновский воспринимается как человек «оттуда»)
- 2) Описание Картины «Зеркало», которую герои ассоциируют с письмами Лизы Карновскому (Письма уподоблены старинному зеркалу, повернутому к небу. Аналогия с письмами героини, по-видимому, связана с обращением Лизы к живописи как к способу приобщения к высшей жизни, как заметит Лиза в одном из писем, в ситуации разлуки с любовью и Россией. «Холст был похож (обменявшись беглым взглядом, они оба подумали об этом) на письма Лизы к Константину Павловичу. В сущности, это и было письмо, проникнутое грустным изумлением перед «загадочной, нелепой, бла гословенной штукой, которая называется жизнью», как она ему однажды написала» (6, 177)
- 3) Кафе «Ротонда», в котором герои впервые остаются наедине. Карновский и Лиза отражаются в зеркале, за которым наблюдает Гордеев. Впервые звучит фраза «для нас с тобой угол падения не равен углу отражения» (6, 179) Этот «неправильный» математический закон становится метафорой отношений героев (возможно, так с одной стороны обозначается их существование вопреки сложившимся обстоятельствам, с другой — (этот компонент смысла

добавится позже) тайная/ скрытая ото всех любовь, а значит подлинность, как напишет потом Лиза.)

- 4) Любовное свидание, которое обретает характер истинной Встречи. «Все, что сдерживало и останавливало его, все, что заставляло его холодно распоряжаться собой, ушло, растаяло, отмучилось, отступило. Теперь он не то что распоряжался собой, а с разбегу уходил в эту уносив шую его и бог знает что делавшую с ним силу» (6, 181)
- 5) Просьба Карновского о возвращении Лизы в Россию и ее неопределённый ответ. Разговор как бы растворяется и обрывается, предрекая дальнейшие рассуждения Лизы о том, что возвращение как художника, не нашедшего свое место в мире искусства (не сказавшего свое слово) для героини невозможно. Далее герои возвращаются к эпистолярному диалогу.

> 1928 год отмечен второй встречей героев во Франции, которая, как представляется, становится в романе **кульминационной**. Лиза проводит день у постели Карновского, переживающего приступ малярии. Кульминационность фрагмента определяется, как можно предположить» открывшимся для каждого из героев романа смыслом любви. После наступает длинная **развязка** данного конфликтного узла: Лиза уходит от Гордеева и всецело посвящает себя живописи, а также ожиданию новой встречи и надежде на возвращение. Разрыв отношений с художником связан для Лизы с обретением собственной свободы как живописца, а также невозможностью быть вместе после обретенного ею понимания любви как тайны, скрытой от людей, не соотносящейся с ревностью и подозрительностью.

Так, лейтмотивом любовного сюжета становится разлука, которая определила «нравственность», «недоступность для пошлости», высоту любовного чувства героев романа. Воплощением истории любви в произведении становится переписка. Ею же поддерживается тайный, скрытый характер любви как критерий ее истинности, подлинности. С перепиской как продолжением любовной исто-

рии связан мотив зеркального отражения (для нас с тобой угол падения не равен углу отражения; существования только друг для друга).

Представляется, что 2 обозначенные фабульные линии вступают в романе в сложное взаимодействие: линия истории любви способствует развитию линии, связанной с поиском героини себя как живописца. Поиск «своего» означает для героини поиск того жизненного содержания, выражением и образом которого является искусство. Так, его обретение связана с любовью как способом познания окружающего мира и себя.

Установка на познание поддерживается жанровой природой переписки как формы, природе которой свойственна ориентация на адресата. На смысловом уровне она связывается с проблемой познания другого. Как замечает героиня, процесс познания личности собеседника неразрывно связано самопознанием, процесс которого также отражается в письмах Лизы. Как замечает автор в одном из повествовательных фрагментов, письма послужили зеркалом в которое героиня смотрелась всю свою жизнь. Данное направление в развитии концепции любви подкрепляется, как кажется, частичным перекликиванием писем Лизы с дневниковой формой, а также обращением к воспоминаниям о прошлом в переписке с героем. Если классический эпистолярный роман в большей степени ориентирован на диалогическое начало, то эпистолярный роман нового времени характеризуется также соединением в его пределах дневниковых элементов.

Организация диалога в произведении Каверина, как кажется, связана с актуальной для философии 20 века проблемой взаимопонимания. В романе представлена преимущественно эпистолярная партия героини. Письма Карновского исчисляется несколькими штуками: Одно из них адресовано Лаврову, другое написано специально для Гордеева, одно письмо является настоящим, другое оказывается неописанным и неотправленным (в этот момент Карновский, по-видимому, заболевает малярией). О реальности существования переписки в романном мире произведения читатель узнает по характеру писем героини — в ее посланиях содержатся ответы на письма Карновского, реакции, впечатления,

взаимные вопросы. Отличие однако состоит в том, что одна из линий является «звучащей», эксплицированной, другая — «молчаливой», но равно присутствующей и сюжетообразующей. Как отмечает Третьякова, роман в письмах характеризуется взаимоосвещением обоих сознаний, через призму которых в переписке изображается мир. В романе Каверина сознание героини выражается как в письмах, так и в авторском повествовании, сознание героя — в отражённом посредством писем героини виде (субъективном) и авторском, объективном слове.

Заключение

Соотнесение некоторых уровней художественного текста с определителями жанра эпистолярного романа показало, что произведение автора при сохранении определённых черт универсальной модели жанра в ряде случаев выходит за его пределы. Так, в романе сохраняются характерные для эпистолярного жанра обрамляющие структуры, универсальные сюжетные элементы (история публикации, обнаружения переписки, упоминания о редакторских правках), включение фигуры автора. Доминантной сюжетной линией является любовная коллизия, традиционная для классического варианта эпистолярного романа.

Новизна произведения как образца жанра определяется новаторством на уровне организации его повествования. Присутствие автора-повествователя как фигуры, которой доступна большая широта и глубина взгляда на романную действительность и душевную жизнь самого героя способствует введению обширного фона из пространственных, временных, социальных характеристик. Представляется, что авторские фрагменты позволяют совместить разные способы построения образа главного героя. Наравне со свойственным для психологического эпистолярного романа способом автохарактеристики персонажа, в произведении Каверина обнаруживается взгляд стороннего наблюдателя, возможности которого в понимании внутреннего мира героя во всех его взаимосвязях с действительностью шире и больше. Так, можно предположить, что посредством авторских включений в романе сочетаются черты разных жанровых разновидностей романа — наравне с психологическим, доминантным элементом которого является изображение внутреннего мира героя в его собственном слове, в романе обнаруживаются черты социально-психологического романа, в соответствии с принципами которого организован преимущественно образ Карновского — душевный склад и внутренний конфликт, которого во многом обусловлен социальными факторами.

Новаторский элемент в произведении Каверина возникает и в связи с сюжетным уровнем. Представляется, что совмещение традиционной любовной фабулы с

линией поиска героиней себя в мире живописи вносит в произведение Каверина черты романа становления. Стоит отметить также, что активную разработку в романе получает хронотоп иностранного города (Стамбула, Парижа, о. Корсика). Тематика писем героини оказывается широкой — в поле интереса пишущего персонажа оказываются не только проблемы, непосредственно связанные с сюжетом. Осмыслению подвергаются вопросы смысла жизни и смерти, жизни русской эмиграции, роли искусства и памяти в жизни человека. Так, в романе прослеживается отмеченная Н. Логуновой установка на самопознание, имеющее смыслообразующее значение для произведения.

Библиография

Издания, по которым цитируется роман и другие произведения писателя:

1. Каверин В. А. Перед зеркалом // Звезда. 1971. №1—2.
2. Каверин В. А. Перед зеркалом. М., 1972.
3. Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1980.

Общие работы о жизни и творчестве писателя:

4. Новикова О., Новиков В. В. Каверин: Критический очерк. М., 1986. 284 с.
5. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М. 2000. 808 с.
6. Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. Москва, 2000. 575 с.
7. Старосельская Н. Каверин. М., 2017. 179 с.
8. Фрезинский Б. Судьбы Серапионов: Портреты и сюжеты. Спб., 2003. 592 с.

Документальные источники:

9. Антокольский П. Собрание сочинений. в 4 т. М., 1973. Т. 4. 352 с.
10. Арьев А. По большому счету: В. Каверин и его эстетическая позиция в литературе // Звезда. 2002. №4. С.129–132.
11. Безелянский, Ю. Золотые перья: литературные судьбы. М., 2008. 380 с.
12. Каверин В. Вечерний день: Письма, воспоминания, портреты. М., 1980. 559 с.
13. Каверин В. Здравствуй, брат. Писать очень трудно...: Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965. 255 с.
14. Каверин В. Эпилог. М., 624 с.

Работы, посвященные роману «Перед зеркалом»:

15. Бушканец Л. Образ Казани в романе В.А. Каверина «Перед зеркалом» // Коды русской классики: "провинциальное" как смысл, ценность и код. Самара, 2008. С. 254 – 260.

16. Кулакова. А. Образ Византии в романе «Перед Зеркалом» // Slovene. 2017. №1. С. 485—497.

17. Ломовская М. Герои Каверина в романе и в жизни // Звезда. 2011. № 8. С. 124—155.

18. Ломовская М. В начале жизни. М. И. Цветаева в письмах к П. И. Юркевичц 1908 г. и Л. А. Никанорова в письмах к П. А. Безсонову 1910—1913 гг. // Симбирскъ. 2017. №7. С. 29—46.

19. Ломовская М. Марина Цветаева и Лидия Никанорова в годы эмиграции // Симбирскъ 2018. № 1. С. 20—46.

20. Постнова Е. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960—1970-х гг. 2012. 169 с.

21. Степанова А. Город-праздник: культурный архетип и его трансформация в романах Э.Хемингуэя "Фиеста" и В. Каверина "Перед зеркалом" // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2010. С. 195—204.

22. Фесенко Э. Художественная концепция личности в произведениях Каверина. М., 2006. 160 с.

23. «Это одно из «самого хорошего» в моей жизни»: Письма Лидии Никаноровой Павлу Безсонову из Франции в Россию (1925—1935) // Звезда. 2016. №5. С. 151—209.

Общие работы о творчестве В. А. Каверина:

24. Костанди О. Стилистические принципы ранней прозы В. Каверина // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1987. С. 166—181.

25. Новикова О., Новиков В. Каверин: Критический очерк. М., 1986. 284 с.

Фоминых Т. Постнова Е. Экфрасис в эссе В. А. Каверина «Малиновый звон» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 3. С. 49–58.

26. Фоминых Т. Постнова Е. Образ Италии в повести В. А. Каверина «Косой Дождь» // // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4. С. 165–174.

27. Чудакова М. Тоддес Е. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. 1981. Вып. 10. С. 172—193.

28. Чудаков А. В России надо жить долго // Новый мир. 1990. №7. С. 246—249.

29. Шиндина О. Честероновские мотивы в творчестве В. Каверина // Известия Саратовского университета. 2012. Т. 12. Вып. 3. С. 31—34.

Работы по истории и теории эпистолярной прозы:

30. Акимова Т. Лингвокультурологические характеристики эпистолярного текста (на материале писем классиков русской литературы XIX - XX вв.) : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Волгоград, 2017. 43 с.

31. Баршт К. Две переписки. Ранние письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. 1994. №3. С. 77–94.

32. Логунова Н. Русская эпистолярная проза XX - начала XXI века: эволюция жанра и художественного дискурса. Ростов-на-Дону, 2010. 358 с.

33. Рогинская О. Эпистолярный роман, поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2002. 28 с.

34. Сарафанов А. Классическая форма эпистолярного романа и ее трансформация в 20 веке // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. СПб., 2009. №. 107. С.159–165.

35. Тодд У. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994. 207 с.

36. Третьякова О. Феномен "роман в письмах" в русской литературе конца XVIII - первой трети XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2012. 24 с.

37. Фридлиндер Г. Реализм Достоевского. М.;Л., 1964. 404 с.

38. Шевцова Н. Эпистолярный жанр в наследии Достоевского: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Магнитогорск, 2004. 25 с.

Работы по истории русской литературы 20 века:

39. История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967.

40. История русской литературы: В 4 т. Л., 1983.

41. Скорospelова Е. Б. Русская проза 20 века: От Андрея Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. 417 с.

42. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 242—263.

Работы по теории литературы:

43. Бахтин М. Эпос и роман / Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447—484.

44. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447—484.

45. Бахтин М. Проблема речевых жанров / Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 428—472.

46. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. 443 с.

47. Михайлов А. Роман и стиль // Языки культуры. М., 1997. С. 404—472.

48. Сухих И. Н. Теория литературы. Практическая поэтика. СПб, 2014. 352 с.