



Почему вышел из моды эпистолярный роман?

© 2024, С.Н. Зенкин

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: Эпистолярный роман, чрезвычайно популярный в европейской литературе XVII–XVIII вв., почти исчезает с литературного горизонта в середине XIX в., а в дальнейшем применяется главным образом в металитературных и пародических функциях. В статье сделана попытка объяснить эту эволюцию, вписав ее в общий процесс перестройки европейского романа в «эпоху реализма». Выделяются три аспекта этого процесса. На социокультурном уровне это распад аристократического общества, которое преимущественно изображалась в классическом эпистолярном романе и оставило на нем свой отпечаток в «благородном» стиле писем, ориентированном на быт и привычки светских дам. На нарратологическом уровне это усложнение театральных структур европейского романа: обмен репликами персонажей переносится из внешней композиции (писем, образующих текст романа) во внутреннюю (устные «сцены»), что смещает и перформативную функцию: роман XIX в. отдает предпочтение форме дневника, тексты которого, в отличие от писем, не рассчитаны на то, чтобы оказывать воздействие на получателя. Наконец, на эстетическом уровне это изменение преобладающего рецептивного режима — вместо свидетельства, предполагающего инстанцию персонажей-посредников (например, корреспондентов в переписке), роман XIX в. стремится к безличной иллюзии, к прямому «фикциональному погружению» читателя в движущийся мир произведения, например, в процесс познания чего-то сокрытого (в романе тайн, детективе).

Ключевые слова: роман XIX в., эпистолярный роман, светская культура, повествовательная техника, эстетический опыт.

Информация об авторе: Сергей Николаевич Зенкин — доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», набережная канала Грибоедова, д. 119–121, 123, 190069 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0114-0588>

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

Для цитирования: Зенкин С.Н. Почему вышел из моды эпистолярный роман? // Литературный факт. 2024. № 4 (34). С. 224–242. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-224-242>

Вопрос, поставленный в заголовке этой статьи, выходит за пределы обычных филологических задач. Филология — позитивная наука, она умеет работать с реально существующими текстами, самое большое — реконструировать некоторые отсутствующие (например, утраченные). Ей трудно устанавливать самый факт отсутствия текстов с теми или иными свойствами, что необходимо делать при доказательстве гапаксов или анахронизмов. И она совсем не привыкла задаваться вопросами о том, почему некоторые типы текстов вообще пропали из истории литературы, хотя в принципе могли бы создаваться и дальше. Это требует вводить в ее проблематику не только позитивные, но и негативные моменты словесности — например, типологию культуры, описывающую возможности и ограничения, существующие в той или иной культурной формации для производства тех или иных продуктов. В этой последней перспективе и будут располагаться нижеследующие размышления. Их потенциальный материал необозримо широк, и наверняка есть много относящихся к нему текстов, которых я не читал, не помню или вообще не знаю об их существовании; в принципе их полное обследование возможно лишь методами цифровых гуманитарных наук. Здесь будут высказаны лишь некоторые рабочие гипотезы, основанные на достижениях теории литературы и, опять-таки вопреки привычкам филологии, сравнительно мало опирающиеся на детальный анализ текстов.

Общие исторические рамки проблемы достаточно очевидны и зафиксированы историко-литературной наукой¹. Эпистолярный роман, возникший в Европе в XVII в., пережил расцвет в следующем столетии, когда были написаны самые знаменитые его образцы: «Памела» (1740) и «Кларисса» (1748) Сэмюэля Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Жан-Жака Руссо, «Страдания юного Вертера» (1774) Гете, «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло². В первой половине XIX в. роман в письмах сохраняет продуктивность: например, во Франции в этом жанре работают Жермена де Сталь («Дельфина», 1802), Сенанкур («Оберман», 1804), Жорж Санд («Жак», 1834), Теофиль Готье («Мадемуазель де Мопен», 1835), Бальзак («Записки двух юных жен», 1841); любопытный

¹ См., в частности, большую статью Жана Руссе [11] и монографию Лорана Версини [14]. Русскому эпистолярному роману посвящена не изданная, к сожалению, кандидатская диссертация Ольги Рогинской [4]. Текст диссертации доступен по адресу: www.hse.ru/data/2011/10/10/1270371372/disser.pdf.

² О популярности жанра свидетельствует статистика: так, из 1939 романов, изданных в Англии в 1741–1800 гг., эпистолярными были 361 — почти каждый пятый [14, p. 101].

опыт коллективного эпистолярного романа «Круа-де-Берни» был предпринят в 1846 г. четырьмя авторами — Дельфиной де Жирарден, Теофилом Готье, Жозефом Мери и Жюлем Сандо, распределившими между собой роли четырех персонажей-корреспондентов. Однако во второй половине столетия жанр романа в письмах иссякает: Жорж Санд еще выпускает книги «Мадемуазель Лакентини» (1863) и «Господин Сильвестр» (1865), но других крупных сочинений в этом жанре больше не появляется — ни (еще в первой половине века) у Стендаля, ни у Гюго, ни у Флобера, ни у Золя. Эпистолярный роман маргинализируется, перестает быть активным фактором литературной эволюции. Сходный процесс шел и в других странах: например, в англоязычной литературе романов в письмах не писали ни Диккенс, ни Теккерея, и лишь Генри Джеймсу принадлежат два коротких текста: «Связка писем» (1879) и «Точка зрения» (1882) — по содержанию скорее нравоописательные очерки, чем настоящие романы с сюжетной интригой. В России эпистолярный роман «Валери» написала по-французски Юлия Крюденер (1803), «Роман в письмах» начал было сочинять Пушкин в 1829 г., Иван Тургенев напечатал в 1856 г. небольшую повесть «Переписка», однако единственным значительным опытом этого жанра (ранним и единственным в творчестве своего автора) остались «Бедные люди» Достоевского (1845)³.

В XX в. эпистолярные романы появляются вновь, но сравнительно редко, многие из них представляют собой скорее короткие повести или новеллы и, что показательно, зачастую носят металитературный и пародический (в смысле Юрия Тынянова [5, с. 290]) характер. Эта тенденция наметилась уже в XIX столетии, например, в «Евгении Онегине» Пушкина: к эпистолярному жанру относилось большинство романов, которых начиталась его героиня и которым она подражает в своем собственном письме. Пародией на эпистолярный жанр стала вставная переписка двух собачек из «Записок сумасшедшего» Гоголя (1835), а много позднее репрезентативным пародическим текстом стал роман Виктора Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923), заголовок которого отсылает не к «первой», средневековой, а ко «второй» Элоизе — роману Жан-Жака Руссо, причем именно к его эпистолярной форме, а не к тематическому содержанию (тематические сходства двух книг сводятся лишь к тому, что это два

³ Говоря о «крупных» или «значительных» авторах и произведениях, я имею в виду не их объективное достоинство, которое вряд ли можно установить научными методами, а их культурную репутацию, «видимость» в читательской и критической рецепции, способную привести к дальнейшей канонизации.

романа о любви). Когда славный некогда литературный жанр — целый жанр, а не конкретные его произведения — становится объектом пародии, это говорит о его культурной переоценке и смещении из центра на периферию литературы⁴.

Чем объяснить этот сдвиг? Психология литературной эволюции, интуитивно знакомая каждому читателю и концептуализированная Шкловским-теоретиком, назовет его причиной «автоматизацию» жанра: эпистолярный роман «наскучил» читателям подобно старой моде, перестал восприниматься как живая форма письма; отсюда возможность и даже необходимость его пародического «остранения». Однако история литературы не может удовлетвориться таким объяснением: оно отвечает на вопрос о том, почему эпистолярный роман вообще однажды, по крайней мере временно, вышел из моды, но не о том, почему это случилось именно в середине XIX в., а не, скажем, в XVIII или XX вв. Чтобы дополнить психологическое объяснение конкретно-историческим, нужно принять во внимание изменения общекультурной и собственно литературной обстановки при переходе к эпохе, условно именуемой «эпоха реализма». Можно выделить несколько аспектов или факторов этой эволюции, которые могли действовать все сразу, по логике сверхдетерминации.

1. *Социокультурный аспект: мир персонажей.* Изменился социальный контекст и функции реальной, бытовой переписки, которая имитируется в эпистолярном романе. На всем протяжении XIX в., вплоть до появления телефона, в Европе и Америке письма оставались основным средством коммуникации на расстоянии (их лишь отчасти заменял в этой роли телеграф)⁵. При этом объем переписки возрастал по мере совершенствования почтовой службы и роста грамотности населения. Если в XVIII в. переписка была достоянием элиты, умеющей читать и писать, то в дальнейшем доступ к ней расширился, прежде всего за счет малоимущих классов. Переписка демократизировалась, и это изменило статус ее литературных подражаний.

⁴ Ср. у Л. Версини о пародийных и металитературных романах в письмах во французской литературе второй половины XX в. [14, р. 253–259].

⁵ Финал эпистолярного романа Реми де Гурмона «Сновидение женщины» (*Le songe d'une femme*, 1899) образуют несколько коротких телеграмм, зато все остальные послания, по контрасту с этой технической новинкой, заканчиваются включенными в печатный текст книги факсимиле «собственноручных» подписей персонажей. В современной литературе встречаются опыты эпистолярных романов в форме SMS или сообщений по электронной почте: еще одно средство «остранения» старинного жанра.

Эпистолярный роман классического периода «имел репутацию аристократического и женского» [10, р. 79]. С аристократической культурой был связан его стиль — соединение традиций старинной риторики (предшественниками романов в письмах стали практические письмовники) и светских речевых манер: «...в обществе благородных манер, светского общения у искусства беседы скоро появилось продолжение — искусство письма, любезного послания, выражения учтивости» [14, р. 48]. Кроме того, фабульное действие большинства эпистолярных романов XVII–XIX вв. происходило в аристократическом обществе⁶. А поскольку текст эпистолярного романа целиком или почти целиком состоит из писем персонажей, то благородство стиля, перенятое из сборников образцовых посланий, выступает в нем как черта среды, к которой принадлежат эти люди. Сама композиция эпистолярного романа предполагала некоторую сплоченность этой среды, несмотря на встречающиеся в ней конфликты. Идея собрать и издать коллекцию чьих-то частных писем как бы исходила из семейного и дружеского круга, где эти письма могли сохраниться и попасть в распоряжение автора-«публикатора». Их частный, нередко интимный характер не мешал публикации, оправданной их образцовым характером; а условные мотивировки этой публикации, варьировавшиеся в разных романах (потерянная и случайно найденная чужая корреспонденция, «пачка писем», подаренная публикатору малознакомым спутником и т. д.), не столько подтверждали «подлинность» переписки, сколько давали понять читателю, что он украдкой, по воле случая приобщается к культуре высшего сословия.

С политическим упадком аристократии в постреволюционную эпоху значимость благородного сообщества сокращается, в глазах публики оно перестает служить хотя бы условной гарантией ценности исходящих из него текстов. Новая культура газетных фельетонов устанавливает более фамильярные отношения между читателем и литературными героями, чем те, что задавались формой романа в письмах. Сами письма (реальные, не романические) перестают быть литературным фактом, как это констатировал Юрий Тынянов в русской культуре⁷.

⁶ Исключения немногочисленны: в «Вертере» Гете рассказывается не только о неразделенной любви, но и о социальной приниженности молодого бюргера в дворянском обществе; героями «Развращенного крестьянина» (1775) и «Развращенной крестьянки» (1784) Ретифа де ла Бретона, как явствует из их заголовков, являются представители престолярства.

⁷ «И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской» [5, с. 266].

Не менее существенна и «женская» окраска эпистолярного романа⁸. Дело не в преобладании женщин среди его авторов: их примерно столько же, сколько и мужчин, хотя на фоне общего превалирования мужчин в тогдашней литературе это относительное равенство было необычно. Важнее другое обстоятельство — социокультурная ситуация, представляемая в таких романах. Если оставить в стороне смежный, не совсем романский жанр эпистолярного травелога, где путешественники излагают свои впечатления о чужих странах (их послания могли быть вымышленными, как в «Персидских письмах» Монтескье, 1721, или более или менее соответствовать реальным событиям, как в «Письмах русского путешественника» Карамзина, 1791–1792)⁹, то в большинстве собственно эпистолярных романов действие локализовано в замкнутой социальной, а часто и пространственной среде: своего рода «единство места». Коммуникативная ситуация такого романа — это ситуация домашне-семейная, выдвигающая на первый план женщин. Металитературным текстом можно считать бальзаковские «Записки двух юных жен»: их героини не просто две дамы, но суть их корреспонденции заключается именно в том, что они рассказывают друг дружке о своем круге общения, и у одной это домашний быт (в провинции), а у другой быт светский (в столице).

Во второй половине XIX в. в Европе делает первые шаги женская эмансипация: у женщин появляется больше возможностей самостоятельно работать, учиться, путешествовать. Показателен маленький эпистолярный роман Генри Джеймса «Связка писем», где персонажи-корреспонденты образуют, как и положено по жанру, замкнутую группу — постояльцев одного парижского пансиона, о котором они рассказывают своим друзьям и родным, живущим в Англии и Америке. Но еще более важным содержанием их писем является взаимная оценка: они критически наблюдают друг за другом, определяя, с кем прилично общаться, то есть, в отличие от классического романа в письмах, их принадлежность к одному кругу

⁸ «Посвященный женщинам, часто создававшийся женщинами, роман в письмах имел своей первой аудиторией женщин» [14, р. 60].

⁹ Журналистика XIX в. опять-таки сделала излишней и необязательной эту эпистолярную условность. Теофиль Готье писал некоторые свои травелоги (например, очерки о поездке в Россию в 1858–1859 гг.) отдельными главами, посылая их с дороги в редакцию парижской газеты, но ему не приходило в голову представлять их как «письма» кому бы то ни было. Его добрая подруга и соавтор по эпистолярному роману «Круа-де-Берни» (1845) Дельфина де Жирарден долгое время печатала хроникальные фельетоны в газете «Пресс» без всякого эпистолярного оформления, и лишь в их книжном издании появился заголовок «Парижские письма».

все время обсуждается и ставится под сомнение. Особое место среди них занимает автор первого и последнего писем, эмансипированная девица из Новой Англии, которая путешествует по Старому Свету в полном одиночестве, шокируя своих более традиционных по привычкам соседей: она инородный элемент, пришлица из новой культуры, разрушающей ту, что породила жанр книги, в которой она фигурирует.

Таким образом, в течение XIX в. ушла в прошлое социокультурная ситуация, питавшая эпистолярные романы классической эпохи: исчезла однородная, замкнутая и устойчивая среда, в которой они часто создавались, которую они еще чаще изображали как культурный образец для людей прочих сословий и в которой центральную роль играли светские дамы.

2. *Нарратологический аспект: авторские стратегии.* Как уже сказано, роман в письмах был генетически связан с традициями старинной эпистолярной риторики и пособий-письмовников раннего Нового времени. Труднее доказать — и, скорее всего, она носила характер не филиации, а конвергенции — его связь с театром, который именно в XVII–XVIII вв. в странах Европы достиг высокой профессионализации. Подобно драме, такой роман, как правило, обходится без рассказчика и целиком состоит из высказываний персонажей. Эти письменные высказывания, подобно репликам в разговоре, всегда имеют целью не просто что-то сообщить адресату, но и как-то подействовать на него — хотя бы просто заинтересовать и развлечь, а часто также и получить некую практическую реакцию. Они выполняют сразу две функции — информативную (сообщение о событиях и ситуациях, которое в обычном, не-эпистолярном романе берет на себя рассказчик) и перформативную, иллокутивную (воздействие на корреспондента, дабы каким-то образом изменить ситуацию). В письмах эта последняя функция открыто обозначена их условной формой — специфическими обращениями к адресату, формулами вежливости и т. п. Эта функция может быть более или менее выраженной в имитирующем переписку романе, от чего зависит напряженность, «драматизм» того или иного сюжета. В наиболее сложных образцах жанра, например у Лакло, эта функция особенно сильна; по словам Жана Руссе, здесь «письмо является не столько средством общения, сколько средством действия, нацеленным на адресата как на мишень» [10, р. 95]¹⁰. У эпистолярных текстов два адресата — собственно адресат письма, от которого пишущий чего-

¹⁰ О перформативности эпистолярного романа см. также: [7].

то добивается, и читатель романа, которому через посредство письма сообщают о ходе действия. Тем самым эти тексты сближаются с другой литературной формой — театральными репликами, обращенными и к партнеру, и к зрителям.

В эпистолярном романе классической эпохи осуществилась первая стадия *театрализации романа* [15]: драматическая структура внедряется в романную благодаря полному или почти полному устранению рассказчика, когда весь текст представлен как сменяющие друг друга личные высказывания персонажей. Роман XIX в. — в творчестве Бальзака, Гюго, Эжена Сю, Достоевского и других — стал применять такое устройство романного текста уже вне эпистолярной формы, в нем гораздо шире, чем прежде, используются диалоги и «сцены», почти в театральном смысле слова. Но, по сравнению с эпистолярным романом, где по определению воссоздавалась ситуация *удаленного* общения¹¹, в романе XIX в. обильно воспроизводимая речь героев стала уже не письменной, а устной, служащей для близкой коммуникации. Это позволяло диверсифицировать ее стили, которые ранее сглаживались классическим эпистолярным дискурсом, и сталкивать в сюжете действующих лиц, резко различных по социальному положению, образованности, чертам характера. Их «режиссером» служит рассказчик, полностью или почти полностью устранившийся в эпистолярном романе, а теперь научившийся интегрировать мысли и речи разных персонажей в свой собственный повествовательный дискурс — приемами фокализации (которая в эпистолярном романе применялась только к прямой речи персонажей и обычно совпадала с формальным распределением их писем)¹², несобственно прямой речи, имплицитного ценностного диалога с героями. Включение в романский текст живой устной речи сделало излишним квазисценическое оформление писем-реплик, и их внешнее разделение уступило место внутреннему разноязычию, то есть театрализация

¹¹ «Роман в письмах инсценирует отложенные диалоги <...>. Дистанция между корреспондентами — не просто контекстуальная, эмпирически измеримая данность <...> но и данность фигуративная, которая может даже становиться одной из тем всего произведения...» [6, p. 14].

¹² Попытку совместить новую технику «точек зрения» с традиционной эпистолярной композицией книги предпринял Генри Джеймс в повести, которая так и называется «Точка зрения». Эта попытка привела к распаду повествовательного сюжета: авторы писем — путешественники, прибывающие в Соединенные Штаты или же возвращающиеся на родину из европейского турне, — в своих письмах не общаются между собой, а лишь делятся со своими отсутствующими корреспондентами путевыми впечатлениями и мыслями о различиях Европы и Америки (ср. в другой стране дискуссии о «России и Западе»).

романа продолжилась, но стала более глубокой, обходясь без композиционной мотивировки.

Изменению коммуникативной ситуации в повествовании соответствует и изменение — расширение — романной тематики. Роман раннего Нового времени всецело определялся своими любовными сюжетами (отсюда сохранившееся в нашем языке особое значение слова «роман» как «любовной связи»). С такой тематикой хорошо согласовывалась эпистолярная форма, наглядно демонстрирующая процесс сближения любовников, их переживаний и разочарований, возможного расставания; каждое письмо читается как действенная реплика в их интимном диалоге, с ее помощью пытаются вызвать ответное чувство, о чем-то попросить, в чем-то упрекнуть, проститься. В XIX в. люди, конечно, не перестали переживать любовные отношения, и они по-прежнему отражались в литературе, однако европейский роман расширил свой кругозор — его главная интрига часто стала строиться не вокруг любви, а вокруг карьеры, войны, колониальных приключений, изобретений, преступлений и их раскрытия. Такие сюжеты включают в себя много не-словесных событий, и эпистолярная форма, преимущественно сообщавшая о мыслях и чувствах, применяется к ним лишь изредка и отчасти¹³.

Поскольку эпистолярный роман имитирует реальную бытовую переписку, к нему применимо введенное Михаилом Бахтиным различие «первичных» и «вторичных» речевых жанров: бытовое письмо является первичной, еще не художественной формой высказывания, тогда как в составе романа оно включается во вторично-литературное высказывание¹⁴. Опираясь на эту идею, Ольга Рогинская предлагает и весь эпистолярный роман, а не только отдельное письмо в нем, рассматривать как вторичный жанр, переформленный в соответствии с литературными конвенциями¹⁵. Если

¹³ Ср., например, детективный роман Уилки Коллинза «Лунный камень» (1868), включающий в себя несколько частных писем, но в основном составленный из рассказов разных, индивидуализированных персонажей; это именно рассказы, создаваемые постфактум, в отличие от писем информативная функция господствует в них над перформативной.

¹⁴ «Роман в его целом является высказыванием, как и реплика бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное)» [1, с. 161].

¹⁵ «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» [4, с. 22].

же попытаться еще точнее определить это переоформление (частный случай смещения границ «литературного факта» по Тынянову [5, с. 255–270]), то следует напомнить, что бытовая переписка, в отличие от романа, еще не является настоящим *повествованием*.

Эпистолярный роман стал исторически первой формой имитации, которой подвергаются в повествовательной литературе *парадигетические*, не совсем повествовательные формы, в данном случае реальная переписка. Подобно повествовательным (диегетическим) жанрам, они сообщают о разворачивающихся во времени событиях, однако, в отличие от повествователя, рассказывающего о прошлом, пишущий письмо еще не знает, что случится после. Такое принципиальное неведение будущего, характерное также для дневника, судового журнала и т. п., в эпистолярном романе может дополнительно мотивироваться наивностью, ограниченностью кругозора героя, а иногда и намеренным обманом и манипуляцией со стороны других лиц («Кларисса», «Опасные связи»). В отсутствие рассказчика, знающего исход событий и задающего последовательно ретроспективную организацию повествования, реальная или вымышленная переписка развивается скачками, так что каждое новое письмо не просто сообщает о новых событиях, но дает ощутить новый уровень осведомленности корреспондентов.

Эта организация текста трансформируется в литературе XIX в. Если эпистолярный роман всегда четко разделен на письма, при переходах между которыми, как правило, меняются корреспонденты (а стало быть, вся прагматическая ситуация высказывания), то роман XIX в. чаще членится на зрелищные «сцены», случайно локализованные в фикциональном пространстве и времени; в газетных романах-фельетонах повествование еще и прерывается «на самом интересном месте», что опять-таки подчеркивает произвольность его артикуляции. Дискретность повествовательного времени, которая раньше мотивировалась эпистолярным обменом (каждое письмо отправляется в определенный момент после предыдущего и перед следующим), теперь утратила эту фабульную мотивировку и стала «обнаженным приемом», самодовлеющей конструктивной формой, подобно распространившимся в ту же эпоху стиховым переносам (*enjambements*) в поэзии.

Как уже сказано, одним из парадигетических жанров является дневник, с которым фактически стали сближаться эпистолярные романы начала XIX в. — например, «Оберман» Сенанкура, состоящий целиком из интимно-дневниковых посланий одного героя одному адресату. В дальнейшем роман-дневник все более

опережает в популярности роман в письмах¹⁶. Дневниковую форму получают разные прозаические произведения — романы, повести и новеллы: «Последний день приговоренного к смерти» Гюго (1829), самая большая из частей «Героя нашего времени» Лермонтова (1840), «Записки сумасшедшего» Гоголя (включающие *подчиненный* эпистолярный цикл — переписку двух собачек), «Орля» Мопассана (1886), «Дракула» Брэма Стокера (1897, комбинация дневника и писем), «Записки горничной» Октава Мирбо (1900); а в литературе XX в. вымышленные, романские дневники исчисляются сотнями, как эпистолярные романы в XVIII столетии. Таким образом, художественная литература продолжает имитировать «жизненный», не совсем повествовательный словесный жанр, но не тот, что прежде. При этом перформативная функция текста опять-таки уходит из внешней во внутреннюю форму повествования. Переписка включена в процесс коммуникации с другими лицами, а потому и в эпистолярном романе эта функция в ней очевиднее и грубее, чем в романе-дневнике, где ее можно тонко внедрять в микроструктуры монологической речи.

Итак, с точки зрения нарратологии, упадок эпистолярного романа в XIX в. означал усложнение повествования — перенос театрального обмена репликами из композиции всего произведения в устройство отдельных «сцен», расширение романной тематики (которая более не исчерпывается сюжетами о любви), осязаемое, не мотивированное фабулой членение романного текста, более гибкое и опять-таки вне фабульных мотивировок использование иллюзии.

3. *Эстетический аспект: читательское восприятие.* Традицию эпистолярного романа и новые формы романа XIX в. можно противопоставить друг другу по преобладающему в них режиму *свидетельства* или *иллюзии*. Эти понятия не совпадают ни с лингвистическим различием речи от первого и третьего лица, ни с нарратологическим различием диэгезиса и мимесиса (или, в английских терминах, *telling* и *showing*). Речь здесь идет не столько о производстве, сколько о восприятии текстов, для описания которого лучше подходит современное понятие «фикционального погружения». В повествованиях, построенных как свидетельство,

¹⁶ Речь идет именно о романских, вымышленных дневниках; история реальных дневников и их публикации — это другая, отдельная проблема. Дневники героев и ранее могли включаться в состав романов или имитироваться в них, но занимали либо подчиненное место в общей структуре произведения («Робинзон Крузо» Даниеля Дефо, 1719), либо сами деформировались, фактически превращаясь в рассказы, составленные уже после всех событий («Дневник чумного года» того же автора, 1722).

это погружение сдерживается посредующей (пусть даже сколь угодно симпатичной, разделяемой читателем) инстанцией чужого слова, а в текстах «иллюзионистских» оно совершается беспрепятственно, как будто читатель находится внутри изображаемого мира, не отделенный от него ни чужой точкой зрения, ни словесным медиумом. Наивный читательский жест, о котором вспоминал Максим Горький, — в юности, прочитав восхитившую его повесть Флобера, он «несколько раз, машинально и как дикарь <...> рассматривал страницы на свет, точно пытаюсь найти между строк разгадку фокуса» [2, с. 29], — характерен именно для культуры, стремящейся к повествовательной иллюзии по ту сторону слова. Такой жест вряд ли применим к эпистолярному роману, даже самому увлекательному, потому что в этом романе текстуальность подчеркивается, открыто демонстрируется в форме писем. Роман в письмах задает режим свидетельства, у которого всегда есть — хотя бы сокращенно указанные — автор, адресат, время и место создания. Читателю систематически напоминают, что перед ним не реальность, а документы, — таким образом понимается здесь «правдоподобие»¹⁷. Напротив того, роман XIX в. предпочитает абсолютное повествование, исходящее как бы ниоткуда (по завету Флобера: автор должен быть, подобно Богу, вездесущ и невидим) и приглашающее читателя безоглядно «погружаться» в фикциональный мир. Романисты точно определяют пространственно-временные координаты этого мира (именно объективного мира, а не описывающих его текстов — например, посланий, которыми могут обмениваться персонажи), часто начинают рассказ со сведений о том, когда и где происходит действие, подробно описывают его обстановку (улицу, дом, сад...), иногда даже стремясь к научной достоверности таких описаний — как Золя, который для своих романов чертил планы реальных парижских кварталов. «Живописность», отличающая прозу XIX в. от романов раннего Нового времени (когда горацанское правило *ut pictura poesis* обычно применялось именно к поэзии, а не к повествовательной прозе) и сопровождающаяся семиотическими «эффектами реальности» (Ролан Барт), также призвана внушать

¹⁷ «Решения, предлагаемые эпистолярным романом в области правдоподобия, обусловлены способом повествования, где пишущий высказывается от первого лица <...> и личными отношениями, которые связывают отправителя с получателем» [6, р. 22]. В терминах современной поэтики, эпистолярный роман не столько заботится о референциальной или реляционной мотивированности излагаемых событий (об их соответствии бытовым нормам возможного и допустимого или об их связности, исключаящей внутренние противоречия), сколько обосновывает их правдоподобие ссылками на фиктивные источники текста; см. об этих разных способах мотивации повествования [8].

читателю иллюзию «погружения», когда он помещает себя в перцептивное пространство описываемой сцены. Излишне напоминать, что литература XIX в. развивалась в обществе, которое в массовых масштабах практиковало всевозможные визуальные иллюзии — не только традиционно-театральные, но и новейшие иллюзионистские зрелища: фантасмагорию, диораму и панораму, музеи восковых фигур, фотографию и, в конце столетия, первые опыты кинематографа. В такой эстетике письма персонажей не исчезают совсем из романов, но перестают служить опорной конструкцией повествования, включаясь в него лишь как изолированные, структурно необязательные вкрапления.

По замечанию Жана-Мари Шеффера [13], повествовательное погружение неравномерно распределяется в протяженности текста: так, рамочные, пара- или перитекстуальные элементы (зачин и концовка) обычно нацеливают читателя на отстраненное, дистантное восприятие, тогда как собственно погружение происходит во «внутренних» эпизодах, обладающих иной мерой условности, чем рамочные сообщения. В этом отношении показательно, что роман в письмах нередко содержал не-эпистолярные фрагменты, размещенные в начале и конце текста, — предисловия и эпилоги, написанные от лица предполагаемых издателей писем. В некоторых текстах такие фрагменты могли иметь значительный вес — например, финальный рассказ от третьего лица в «Вертере» Гете, в эпистолярной поначалу новелле Гофмана «Песочник» (или «Песочный человек», 1816). В позднейшем развитии романа намечается обратная конфигурация: романное повествование от лица постоянного рассказчика *заканчивается* чьим-то чужим письмом или письмами, которые ставят последнюю точку в развитии сюжета. Во Франции сразу два таких текста появились в 1837 г. — роман Теофиля Готье «Фортунио» и новелла Проспера Мериме «Венера Илльская». Роман «Будущая Ева» Вилье де Лиль-Адана (1881) также завершается получением сообщения издалека — правда, в этом научно-фантастическом романе таковым служит уже не рукописное послание, а телеграмма. В английской литературе частными письмами начинается и заканчивается уже упомянутый «Лунный камень» Коллинза, письмо одного из героев служит эпилогом к роману Генри Райдера Хаггарда «Копи царя Соломона» (1885). В русской литературе XX в. сложным примером такого построения является роман Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» (1983), отчасти воспроизводящий композицию «Лунного камня»: его последнюю, заключительную часть образуют уже не ретроспективные рассказы

того или иного героя, как в предыдущих частях, а цикл личных писем (вместе с фрагментами дневника), причем все они, как выясняется в конце, посылались уже покойному адресату. Если в эпистолярных романах классической эпохи письма раскрывали публике жизнь персонажей, которые их пишут и читают, то в романах позднейшей эпохи они закрывают, завершают эту жизнь, указывая читателю на то, что иллюзионистское «погружение» закончено и пора возвращаться от вымысла к действительности.

Перцептивным режимом определяется и развитие романного дискурса. Сент-Бёву принадлежит наблюдение (по поводу «Дельфины» госпожи де Сталь), что форма романа в письмах заставляет «сразу же сообщать персонажам тон, слишком согласный с приписываемым им характером» [12, р. 129]¹⁸. Здесь имеется в виду не просто неподвижность романских характеров, сближавшая эпистолярный роман с театральными пьесами (в коротком сценическом спектакле трудно развернуть последовательную эволюцию героя, можно самое большее показать ее начальную и конечную стадии), но и другой, собственно словесный феномен. Неизменным, изначально заданным является не только характер героя, но и стиль («тон»), которым он выражается, — потому что это всегда речь самого героя, в отношении которой невозможны моральные комментарии и приемы иронии, исходящие со стороны, от рассказчика (критические замечания могут делать разве что другие персонажи — участники переписки). Дискурс жестко привязан к личности героя, это способствует читательской эмпатии, характерной для культуры сентиментализма, но парадоксальным образом мешает аффективно «погрузиться» в его мир, именно потому, что сводит этот мир к переживаниям одного лица, к его единственной точке зрения. Напротив того, роман XIX в. («реалистический», но не только) стремится к подвижному психологическому анализу, «диалектике души», способной опережать собственное самосознание героя, «погружая» читателя не только в его субъективную жизнь, но и в окружающий его объективный мир.

Наконец, новый режим читательского «погружения» имел еще одно прагматическое последствие: в литературе XIX в. отмечаются первые попытки интерактивного повествования с участием читателей. Технически этому способствовала уже упомянутая артикуляция текста, печатающегося в газете, — не условно-эпистолярная,

¹⁸ И чуть ниже: «Одним словом, когда персонажи романа в письмах берутся за перо, они все время следят за собой, предьявляя себя читателю в выразительных позах и в самых значительных ракурсах» [12, р. 129].

а реально-фельетонная, иногда растягивавшаяся на многие месяцы: писатель сочинял свой роман параллельно с публикацией и вплоть до ее завершения сохранял возможность изменять сюжет, в том числе и по чужим пожеланиям. В XVIII в. Дени Дидро мог еще только риторически декларировать свободу такой сюжетной игры («Почему бы мне не женить Хозяина и не наставить ему рога?» [3, с. 260]), а столетием позже ее уже можно было почти всерьез обсуждать с другими людьми. Известно, что во время первой газетной публикации «Парижских тайн» читатели обращались к Эжену Сю с просьбами «спасти» полюбившихся им персонажей; а Теофиль Готье, заканчивая в 1863 г. журнальную публикацию своего романа «Капитан Фракасс», устроил специальный «семейный совет», чтобы вместе решить, завершится ли он счастливым или печальным финалом [9, р. 103–107]¹⁹. Подобные обсуждения предполагают аффективное «погружение» читателей в фабульный мир романа (а не только в душевную жизнь отдельных его героев) и их готовность трансформировать этот мир по своему желанию: рефлекс, характерный именно для иллюзионистского восприятия и неуместный по отношению к рассказу-свидетельству, которое имитировалось в классическом эпистолярном романе.

Итак, рецептивный режим романа, пришедшего на смену роману эпистолярному, характеризуется преобладанием иллюзии над свидетельством, инверсией рамочных структур (отныне письма образуют не основной корпус повествования, а скорее его зачин и/или концовку), подвижностью психологического дискурса и возможностью прямого взаимодействия между автором и читателями, совместно решающими, как развивать и завершать сюжет. Разумеется, нельзя утверждать, что роман XIX в. и, тем более, XX в. полностью отказывается от эстетики свидетельства, — в нем, например, по-прежнему часто используется рассказ от первого лица, — и все же в так называемую «эпоху реализма» его эстетической доминантой стала иллюзионистская техника. Даже когда романное повествование, как в детективе, чуть ли не целиком складывается из неполных и разноречивых свидетельств, в которых должно разбираться следствие, оно все равно остается иллюзионистским по главной своей установке, потому что читателю предлагается сопереживать не столько некоторому лицу, сколько самому процессу

¹⁹ По словам мемуаристки, старшей дочери Т. Готье, просьба завершить роман счастливым финалом исходила от издателя Жерве Шарпантье, который собирался выпустить книжное издание «Капитана Фракасса» и, видимо, следил за его предварительной публикацией в журнале.

познания, распутывания загадки, которое условно поручено главному герою (чаще всего описанному в режиме внешней фокализации, без сколько-нибудь подробного душевного анализа). В отличие от скачкообразной, кумулятивной временной структуры эпистолярного романа, в романе тайн или детективе читателю изначально дают понять, что разгадка тайны где-то уже спрятана, выяснится в финале и не зависит от чьих-либо свидетельств.

В более общем эстетическом плане с режимом иллюзии были связаны популярная в XIX в. теория «искусства для искусства», уже упомянутая техника безличного повествования (Флобер)²⁰, заразительно-яркие мистические переживания, которые призваны передавать роман (особенно в конце столетия). Все это противоречило организации рассказа-свидетельства, в каждый момент сосредоточенного на конкретном пишущем субъекте (не авторе, так персонаже), который рассказывает о своем внехудожественном и профанно-земном опыте.

Перечисленные перемены в социокультурном мире романа, в его нарративных стратегиях и в режимах его восприятия происходили параллельно и могли служить (кроме разве что первого, социального изменения) как причинами, так и следствиями временного упадка эпистолярного романа и образования новой романной формы, которая стала обходиться без его условностей. «Экзоскелет» романа в письмах ушел внутрь произведения, врос в его ткань. В конечном счете эпистолярный роман «вышел из моды» как минимум на полвека не столько под действием каких-либо отдельных факторов, сколько в ходе системной перестройки всей западной литературы и культуры, которая и сделала устаревшими повествования, имитирующие обмен письмами.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 6 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 159–208.
2. Горький М. О том, как я учился писать. М.: Гослитиздат, 1940. 47 с.
3. Дидро Д. Жак-фаталист и его хозяин / пер. Г. Ярхо // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. М.: Худож. лит., 1973. С. 257–474.

²⁰ Ср., однако, дейктическую рамку романа «Госпожа Бовари», который начинается словами «Мы готовили уроки...», а заканчивается фразой «Недавно он получил крест Почетного легиона». Эти рамочные элементы, отсылающие к эстетике свидетельства, играют такую же роль, что письма, которыми могут открываться и/или завершаться новые не-эпистолярные романы.

4. *Рогинская О.О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 235 с.
5. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 573 с.
6. *Calas F.* Le Roman épistolaire. Paris: Armand Collin, 2007. 128 p.
7. *Day R.A.* Speech acts, orality, and the epistolary novel // *The Eighteenth Century*. 1980. Vol. 21. № 3. P. 187–197.
8. *Färnlöf H.* La Motivation littéraire: Du Formalisme russe au constructivisme. Paris: Classiques Garnier, 2022. 273 p.
9. *Gautier J.* Le Collier des jours. Le Second rang du collier. Paris: Félix Juven, 1903. 336 p.
10. *Planté Ch.* Sand et le roman épistolaire: variations sur l'historicité d'une forme // *Littérature*. 2004. Juin. № 134. P. 77–93.
11. *Rousset J.* Une forme littéraire: le roman par lettres // *Rousset J.* Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: Corti, 1962. P. 65–108.
12. *Sainte-Beuve Ch.-A.* Madame de Staël // *Sainte-Beuve Ch.-A.* Portraits de femmes. Paris: Garnier frères, 1886. P. 81–164.
13. *Schaeffer J.-M.* Métalepse et immersion fictionnelle // *Pier J., Schaeffer J.-M.* (dir.) Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Paris: Éditions de l'EHESS, 2005. P. 323–334.
14. *Versini L.* Le Roman épistolaire. Paris: PUF, 1979. 266 p.
15. *Zenkine S.* La théâtralisation du roman au XIX^e siècle // Point de rencontre: le roman: Actes du colloque international d'Oslo, 7–10 septembre 1994 / textes réunis par Juliette Frølich. Oslo: The Research Council of Norway, 1995. T. I. P. 35–46.

Research Article

Why Did the Epistolary Novel Go Out of Fashion?

© 2024. Sergey N. Zenkin

National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia

Abstract: The epistolary novel, extremely popular in European literature of the 17th–18th centuries, nearly disappeared from the literary horizon in the middle of the 19th century and subsequently was used mainly in metaliterary and parodic functions. This article attempts to explain this change by fitting it into the general process of restructuring the European novel in the “epoch of realism.” Three aspects of this process stand out. On the sociocultural level, this is the collapse of aristocratic society, which was mainly depicted in the classic epistolary novel and left its mark on it in the “noble” style of letters, focused on the life and habits of the women of high society. On the narratological level, this is a complication of the theatrical structures of the novel: the verbal exchange of the characters is transferred from the external composition (letters forming the text of the novel) to the internal one (oral “scenes”), and the 19th-century novel privileges the form of personal diary the texts

of which, unlike letters, are not designed to have an impact on the recipient. Finally, on the aesthetic level, this is a change in the prevailing receptive mode: instead of testimony, which presupposes the authority of intermediary characters (for instance, writing persons in correspondence), the 19th-century novel strives for an impersonal illusion and a direct “fictional immersion” of the reader in the moving world of the work, for example in the process of unveiling something hidden (in a mystery novel, detective story).

Keywords: 19th century novel, epistolary novel, high society culture, narrative technique, aesthetic experience.

Information about the author: Sergey N. Zenkin, DSc in Philology, National Research University Higher School of Economics, Kanala Griboedova Emb., 119–121, 123, 190069 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0114-0588>.

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

For citation: Zenkin, S.N. “Why Did the Epistolary Novel Go Out of Fashion?” *Literaturnyi fakt*, no. 4 (34), 2024, pp. 224–242. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-224-242>

References

1. Bakhtin, M.M. “Problema rechevykh zhanrov” [“The Problem of Speech Genres”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols.], vol. 5. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997, pp. 159–207. (In Russ.)
2. Gor’kii, M. *O tom, kak ia uchilsia pisat’* [How I Learned to Write]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1940. 47 p. (In Russ.)
3. Didro, D. “Zhak-fatalist i ego khoziain” [“Jacques the Fatalist and His Master”]. Didro, D. *Monakhinia. Plemiannik Ramo. Zhak-fatalist i ego khoziain* [The Nun. Rameau’s Nephew. Jacques the Fatalist and His Master]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973, pp. 257–474. (In Russ.)
4. Roginskaia, O.O. *Epistolarnyi roman: poetika zhanra i ego transformatsiia v russkoi literature* [The Epistolary Novel: Poetics of the Genre and Its Transformation in Russian Literature: PhD Dissertation]. Moscow, 2002. 235 p. (In Russ.)
5. Tynianov, Iu.N. “Literaturnyi fakt” [“Literary Fact”]. Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriia literary. Kino* [Poetics, History of Literature, Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
6. Calas, Frédéric. *Le Roman épistolaire*. Paris, Armand Collin, 2007. 128 p. (In French)
7. Day, Robert Adams. “Speech Acts, Orality, and the Epistolary Novel.” *The Eighteenth Century*, vol. 21, no. 3, 1980, pp. 187–197. (In English)
8. Färnlöf, Hans. *La Motivation littéraire: Du Formalisme russe au constructivisme*. Paris, Classiques Garnier, 2022. 273 p. (In French)
9. Gautier, Judith. *Le Collier des jours. Le Second rang du collier*. Paris, Félix Juven, 1903. 336 p. (In French)
10. Planté, Christine. “Sand et le roman épistolaire: variations sur l’historicité d’une forme.” *Littérature*, nu. 134, Juin, 2004, pp. 77–93. (In French)
11. Rousset, Jean. “Une forme littéraire: le roman par lettres.” Rousset, Jean. *Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, Corti, 1962, pp. 65–108. (In French)

12. Sainte-Beuve, Charles Augustin. “Madame de Staël.” Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Portraits de femmes*. Paris, Garnier frères, 1886, p. 81–164. (In French)
13. Schaeffer, Jean-Marie. *Métalepse et immersion fictionnelle*. Pier, John, et Jean-Marie Schaeffer, directeurs. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, Éditions de l’EHESS, 2005, pp. 323–334. (In French)
14. Versini, Laurent. *Le Roman épistolaire*. Paris, PUF, 1979. 266 p. (In French)
15. Zenkine, Serge. “La théâtralisation du roman au XIX^e siècle.” *Point de rencontre: le roman: Actes du colloque international d’Oslo, 7–10 septembre 1994*, textes réunis par Juliette Frølich, t. 1. Oslo, The Research Council of Norway, 1995, pp. 35–46. (In French)

Статья поступила в редакцию: 28.04.2024
Одобрена после рецензирования: 17.09.2024
Дата публикации: 25.12.2024

The article was submitted: 28.04.2024
Approved after reviewing: 17.09.2024
Date of publication: 25.12.2024