

**«Эпистолярный жанр устарел».  
По поводу анахронизма одного жанра и его  
обновленной инсценировки в условиях сталинизма**

**О невозможности писать письма**

28 марта 1947 г. ленинградский литературовед Ольга Михайловна Фрейденберг писала своему двоюродному брату Борису Пастернаку, с которым к тому времени 37 лет состояла в переписке. Когда переписка началась в 1910 г., она была средством и в то же время сценой, на которой разыгрывалась сложная, замаскированная от посторонних глаз любовная история. В ней оба корреспондента предавались своей нарциссистской страсти к писанию и оказывались ее жертвами. Правда, в конечном счете эти отношения выстояли, несмотря на все недоразумения и раздоры, возникавшие и тогда, и позже, но прежде всего Фрейденберг демонстрировала разочарование эгоцентризмом своего знаменитого кузена, чувствуя, что он пренебрегает ею. В названном письме она, отчаявшись, подводит итог переписки:

«Если я тебе не пишу, то лишь потому (но это «лишь» очень объемисто!), что эпистолярный жанр устарел. Он больше не поспевает за жизнью и не соответствует умонастроению, не говоря об эмоциях. Мы с тобой – не дядя с мамой. Им можно было регулярно переписываться, да еще изливаться. Никогда не терзайся, что ты не можешь мне ответить. Конечно, мне, как сестре, приятней узнавать о тебе от тебя, а не через газету или журнал, но я понимаю дороговизну твоего времени. Спешу работать, а условности вот таких писем – вздор».

Объективируя личное разочарование литературно-исторической критикой жанра, она называет основную характеристику ситуации, в которой пребывали в XX в. многие авторы писем не только в русской, но и других культурах письма. Сомнение в возможности честного и успешного общения, вплоть до страха перед письмом, стало общим местом, нашедшим свое самое яркое выражение в видениях Франца Кафки, испытывавшего ужас перед написанием писем, в котором он видел самого себя отданным во власть призраков<sup>1</sup>.

Ниже предполагается рассмотреть вопрос о том, почему именно в начале XX в. для многих корреспондентов писание писем стало проблематичным и в какой мере этот скепсис был связан с представлением о несвоевременности писем как таковых. Предстоит показать, что последней и самой глубокой причиной этого сомнения всегда является ощущение неспособности писем обеспечить удовлетворительное общение. Этот скепсис может быть исторически объективирован посредством осознания медийной и родовой специфической традиции жанра и определения места собственного письма и чтения в этой традиции. В соответствии с этим письма представляют собой

---

<sup>1</sup> Уже малейшая возможность писать письма [...] принесла в мир ужасный душевный разброд. Это ведь общение с призраками, причем не только с призраком адресата, но и со своим собственным призраком [...] И кому это пришла в голову мысль, что люди могут общаться друг с другом посредством писем! [...] Писать письма – это значит обнажаться перед призраками, чего они с жадностью и ждут (Франц Кафка. Письма Милене. Минск – М., 1991, с. 44).

анахронизм в том случае, если они представляются корреспондентам недостаточными для актуального общения в соответствии с их традицией. Таким образом, заключение является субъективным и не связанным с тем, имеет ли место обращение к более старой или более молодой форме жанра.

Письмо может стать проблемой в качестве социальной среды или буквального и литературного продукта. Станет очевидно: большинство корреспондентов мучаются с проблемой, заключающейся в том, что социальная функция писем как носителей коммуникации перекрывается их сродством с литературой. Это тесное переплетение коммуникации как таковой и эстетической стилизации в письме как письменном средстве общения становится для многих корреспондентов поистине горестным, ибо оно, как представляется, противоречит желанию рассказать о себе без прикрас.

Через 15 лет после вердикта, который Фрейденберг вынесла о письме, Вальтер Беньямин своим изданием *«Немецкие люди»* воздвиг памятник жанру, как о том сказал Адорно в своем послесловии: «Она (форма письма. – Прим. автора) устарела, и тот, кто ею еще владеет, располагает архаическими способностями. Собственно говоря, письма больше не пишутся (Benjamin 1984, 95).

В созданном Беньямином собрании упадок жанра датируется временем до XX столетия (собранные письма относятся к периоду 1783-1883 гг.), в результате чего борения, которые испытывали корреспонденты в XX в., представляются тем более устаревшими. Фигуру автора письма Беньямин заменяет образом сентиментального любовника, который превращает письма в музейные экспонаты.

В своем ретроспективном комментарии Адорно называет именно желание аутентичного выражения причиной якобы происходящего отмирания культуры письма, что проявляется в трудностях, которые испытывают корреспонденты при писании писем. Он называет это желание выражением обреченного на гибель наивного буржуазного самосознания. Наивна оптимистическая вера в то, что в письме можно «таким же образом снять непосредственный опыт», как это оказалось возможным однажды ранее (ср. Benjamin 1984, 94 f.).

Традиция, в соответствии с которой корреспонденты критически определяют свое место - это традиция частного письма, в котором речь идет о личных отношениях между двумя частными лицами. Отсюда вытекает внесение в частное письмо в основном двух социальных концепций: частной сферы / публичности и конституции субъекта. В средстве, создаваемом с помощью письменности, каковым является письмо, эти концепции приобретают литературный характер, т.е. объединяются с концепциями автора, читателя и публики и трансформируются в процессе исторического развития литературного жанра, именуемого «письмом». Тот, кто пишет письмо, разумеется, использует имеющийся на сегодняшний день тип жанра.

Помещение частных писем и их авторов в поле напряжения между тайной и публичностью происходит на фоне свойственного им принципиально доверительного характера. Как констатировал Георг Зиммель в своих *«Исследованиях о формах обобществления»*, каждое частное письмо подлежит сохранению в тайне, которое подтверждается его запечатыванием в конверт (ср. Simmel 1992, 429). Особая значимость частного письма заключается, по мнению Зиммеля, в том, что оно подвергается воздействию обязательного антагонизма между значением письменности как средства информации и возможностью

сохранения тайны. Написанный текст всегда включает, по мнению Зиммеля, потенциальную, но зато неограниченную «публичность». Тем самым письмо как жанр, частный по своей направленности, оказывается в поле напряжения между тайной и публичностью, причем нескромное обнародование тайны в принципе всегда означает предательство.

Абсолютную скрытность частной корреспонденции, заставляющую превращаться все, что находится за пределами письма, в потенциальную вражескую территорию, следует, однако, поставить под сомнение с учетом развития жанра. Публичность в форме публики, опосредствованно участвующей в общении, может быть и интегрирующей деталью коммуникационной ситуации. Грубо упрощая, можно констатировать, что в ходе развития культуры письма на протяжении XX в. сродство с публичностью все более утрачивается. Это развитие связано с уменьшающейся степенью «обобщаемости» адресата и / или автора, которую Карл Хайнц Борер отмечает в процессе своего анализа различных исторических стратегий конституирования субъекта (ср. Bohrer 1989). Об обобщающем Я можно говорить в том случае, если автор в инсценирующем изображении себя самого «изображает «других», человека вообще» (ср. Bohrer 1989, 25). Прежде всего в «предшествующей модерну» литературе письма, дошедшей из XVIII в., в которой субъективность, водившая пером, всегда рассматривала себя и как освобождающая, писание принципиально формировало ситуацию публичности. Субъект и объект письма поддавались обобщению, «направленность на общение» была частью стратегии литературного самосохранения (в социальном смысле).

Тот факт, что адресат может рассматриваться не только в качестве *Ты*, но и как *Вы*, создает иллюзию литературной публики. Это может означать подразумеваемое еще в момент написания письма намерение впоследствии опубликовать его – при жизни автора или даже посмертно, так что при написании происходит воображаемое преодоление границы смерти. Литературный жанр романа в письмах возможен только после возникновения такой вымышленной читательской публики (ср. Bohrer 1989, 47). Таким образом, письма, в которых субъект-автор инсценирует самого себя, имея в виду определенный читательский круг, не всегда оказываются тайными, несмотря на свой частный и интимный характер. В литературных кружках и салонах чтение, копирование и передача писем другим, а также обстоятельное цитирование и обсуждение выдержек из писем в письмах, адресовавшихся третьим лицам представляло собой часть литературной игры и «дружеского культа». Он был характерен в России прежде всего для таких кружков, как «Арзамас», в который входили, наряду с Пушкиным, также Вяземский, Тургенев и др. (ср. Todd 1976).

Но в дневниках и прежде всего в письмах эпохи романтизма постепенно сформировалась форма субъективности, имевшая исходный пункт не в социальных и связанных с разумом категориях, а сама создававшая ее в эстетических конструктах, т.е. являвшаяся референтной по отношению к самой себе и автономной. Особенность писем, которые писали романтики, заключается в том, что субъект в нем подчеркнута конституирует себя не в качестве социально соединимого и совместимого, а устанавливает свою субъективность как окончательную и не поддающуюся обобщению. Если дело обстоит таким образом, то публичность в конечном счете рассматривается не как нечто враждебное, а как нечто в тенденции несуществующее или по меньшей мере исчезающее. Тем не менее такие письма строго секретны, т.к.

они имеют в высшей степени частный характер и в лучшем случае предназначены для адресатов, которые в конечном счете превращаются почти исключительно в зеркало восприятия и истолкования Я, референтного для самого себя.

Эстетическая субъективность утвердилась, по мнению Борера, в начале XX в. в качестве доминирующей современной программы в дневниках и прозе. Она может быть понята как литературный контрпроект по отношению к социальной концепции интимности – интимности, по мнению Рихарда Зеннетта доминирующей в современном обществе и делающей возможным аутентичное самопознание индивида в подлинных социальных связях и защищенной частной сфере (Sennett 2000, 16 f.). Таким образом, эстетическая и «аутентичная» конституции субъекта находятся в конкурентных отношениях друг с другом, и письмо как носитель эстетической конституции субъекта становится в XX в. проблематичным, вероятно, потому, что монологическая в конечном счете структура таких писем и их литературное оформление не могут больше удовлетворять требованию аутентичного сосуществования и литературные или эстетические стратегии письма воспринимаются не как надежное и информативное представление фактов, а как лживые и тщеславные маски литературы. Вообще литературность письменного текста встречается с недоверием, возникает желание увидеть текст документирующего характера. Такой текст в соответствии с идеями Тынянова оказался бы эволюционным регрессом, означая, что письмо должно было утратить свою «литературную фактичность», чтобы снова стать «достоверной». Оно якобы теряет свою достоверность во мнении скептиков, превращаясь в центральный литературный факт XVIII в., т.к. его специфические свойства инструментализируются и тем самым и письма обосновываются вне литературной сферы (ср. Тунжанов 1969). Итак, письма, вероятно, не должны быть литературой, но на деле этого не происходит, т.к. письма уже однажды были – или, может быть, всегда являются – литературой.

Существующее априори пресыщение такой литературностью особенно впечатляюще проявляется в жалобах женщин, переписывавшихся с писателями – например, Ольги Фрейденберг, которая сетовала, что чувства Пастернака никогда не были искренними, а всегда представляли собою лишь литературу, или Любви Дмитриевны Блок, резко выступавшей против ее стилизации в качестве «прекрасной дамы» в письмах к ней ее мужа Александра Блока. В отведенной ей роли музы она воспринимала себя низведенной до уровня объекта, который не осознавался как реальная личность, а уже в самом обращении трансцендировал к себе к литературе. В письме, которое она написала Блоку 29 января 1902 г., но не отправила, говорилось:

«Вы смотрите на меня как какую-то отвлеченную идею; Вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в Вашем воображении, Вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели...» (цит. по Locker 1997, 46).

### **Авангардистские анахронизмы**

Есть основания полагать, что тот, кто пишет письмо, должен верить в успешное завершение начатого. Правда, на рубеже веков эта вера не была утрачена, но оказалась по меньшей мере поколебленной, и авторы писем

отражали то сложное положение в обращении с жанром, в которое они попали. Генезис письма и его первое условие, письменность, ставится под сомнение, и вследствие этого сам процесс писания приобретает огромное значение как признание чувства собственной несостоятельности перед лицом требований жанра или в качестве самостоятельной литературной инсценировки. Если писание превращается в литературный мотив или сюжет, это указывает на прямо-таки неизбежную литературность писем, заставляющих исчезнуть границу между «настоящими» письмами, действительно применяющимися в качестве средств общения, и письмами как литературным текстом. Решающее значение имеет то обстоятельство, что письмо становится литературным фактом уже не на основе своего особого потенциала как носитель непринужденного и частного разговора, - а именно это имело место в XVIII в., - но в качестве парадигматической иллюстрации к проблеме общения с помощью письменного текста<sup>2</sup>.

Обращение Даниила Хармса с жанру письма отражает эту расплывчатую границу и показывает, сколь мало пространство между эстетизацией осмысления жанра и настоящим страхом перед неудачей.

Осенью 1933 г. Хармс познакомился в Ленинграде с актрисой Клавдией Пугачевой. Он влюбился в нее, и любовь эта была несчастной, ибо Пугачева именно в то время решила отправиться в Москву, чтобы искать там ангажемент. Они переписывались в течение следующего полугодия, и девять писем Хармса Клавдии Васильевне сохранились как в виде рукописных черновиков поэта, так и, по меньшей мере частично, в личном архиве адресата (ср. Хармс 1994, 198-209). В первом из девяти писем, датированном 20 сентября 1933 г., Хармс пишет:

«Дорогая Клавдия Васильевна, скорей напишите мне, как Вы устроились в Москве. Очень соскучился по Вас. Страшно подумать, что постепенно человек ко всему привыкает, или, вернее, забывает то, о чем тосковал когда-то. [...] Я не верю в переписку между знакомыми людьми, скорей и лучше могут переписываться люди не знакомые друг с другом, а потому я не прошу вас о письмах, написанных по «правилам и форме». Но если Вы будете время от времени присылать мне кусочек бумажки с Вашим именем, я буду Вам очень благодарен. Конечно, если Вы пришлете мне письмо, я буду также тронут весьма».

Мы не знаем, получал ли Хармс письма от той, которой он поклонялся, но, хотя он и утверждал, что не верит в письма, все-таки написал несколько писем, продемонстрировав в них как литературные условности жанра, прежде всего дружеского литературного письма, так и прагматизм общения посредством письма.

Стратегии, которые применяет автор письма, могут быть различны, но все они сводятся к стремлению игнорировать принуждение и условности, с которыми он сталкивается. Традиция требует от корреспондентов красноречия и способности к «откровению». В первом письме, начинающемся с введения к тексту письма как таковому, Хармс объясняет, что ему очень трудно написать «обещанное» письмо, в котором он хотел излить душу, так как он не знает ни что ему надо о себе говорить, ни откуда возьмется «обещанное красноречие». «Поэтому я просто отказываюсь от обещанного письма и пишу Вам просто

<sup>2</sup> Кроме того, почтовая марка, почта и рукописный текст в качестве осязательного и зрительного воплощения письменности в знаки достоинства анахрониста как типа, портрет которого Осип Мандельштам написал в «Египетской марке».

письмо от всей души и по доброй воле» (Хармс 1994, 198). Но одни лишь душевное движение и свободная воля едва ли продвигают письмо хотя бы на строчку, их настигает литературный план, и в конце концов все остается неясным – вплоть до первого и последнего условия письма, т.е. его отправки:

«Пусть первая часть письма будет нежной, вторая – игривой, а третья – деловой. Может, некоторая доля обещанного и войдет в это произведение, но, во всяком случае, я специально заботиться об этом не буду. Единственное, что я выполню точно, это опущу письмо в почтовую кружку 21-го сентября 1933 года» (Хармс 1994, 198).

В трех строго отделенных друг от друга частях автор борется с задачей, которую сам себе поставил и трижды терпит жалкое поражение, не сумев ни полностью отказаться от условностей, ни написать, заняв по отношению к ним суверенную позицию. Хармс в инсценировке своей неспособности писать письма идет дальше других авторов, которые скрывали свою неуверенность за общими словами насчет скромности, или, подобно Пастернаку, настолько поэтизировали страх, что фигура человека, боровшегося с текстом письма, перекрывалась образом гениального автора, превращавшего процесс писания в сюжет. Напротив, Хармс отказывается от суверенной позиции и описывает себя как постоянно борющегося с предложениями, заикающегося, как человека, который вот-вот утратит в этой борьбе почву под ногами. Поза побежденного, который все же столь искренне надеется, что ему удастся написать письмо, превращается в трагическую, если подумать, что уверенность, заключенная в послании, оказывается ложной. Ведь опустить письмо может означать и упустить последний шанс<sup>3</sup>.

Тем не менее письма Клавдии Васильевне несомненно живут как любовные письма благодаря уверенности в том, что они формируют смысл и становятся объектом понимания в их эстетическом образе. В незаглавленном прозаическом фрагменте 1933 г. эта надежная перспектива полностью отходит на задний план, и письмо как послание доводится до абсурда.

«Дорогой Никандр Андреевич,  
получил твое письмо и сразу понял, что оно от тебя. Сначала подумал, что оно вдруг не от тебя, но как только распечатал, сразу понял, что от тебя, а то было подумал, что оно не от тебя. Я рад, что ты уже давно женился, потому что когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, он добился того, чего хотел. И вот я очень рад, что ты женился, потому что когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, он добился того, чего хотел. Вчера я получил твое письмо и сразу подумал что это письмо от тебя, но потом подумал, что, кажется, что не от тебя, но распечатал и вижу - точно от тебя» (Хармс, 1991, 48 и сл.)

Только две вещи и остались в письме, текст которого вращается наподобие винтовой резьбы до конца: письмо пришло, тот, кому оно предназначалось, разобрал его и понял, хотя и не без сомнений, кто отправитель, радость от письма велика, радость по поводу свадьбы, о которой сообщает письмо – тоже. Корреспонденция буквально зашла в тупик, дружеский диалог превратился в аутистскую болтовню. Удачный результат

<sup>3</sup> Похоже, Хармс, говоря о единственной уверенности письма, намекает на рассказ Чехова «Ванька», в котором девятилетний Ванька, отданный после смерти матери в учение в Москву, посылает отчаянное письмо дедушке с просьбой забрать его домой. Но письмо он опускает без адреса и в то время, как мальчик засыпает, исполненный надежды, читатель чувствует, что письмо никогда не достигнет своей цели (ср. Čechov 1976, 478-481)

корреспонденции, в тенденции всегда находящийся под угрозой, здесь оказывается задушенным уже в зародыше. Это начинается уже с датировки письма, столь важной при общении, растянутом во времени. Эта датировка двусмысленна и ставит под сомнение толкование текста (25 сентября и октябрь 1933 г.). Сразу после этого расшифровка письма и однозначная идентификация отправителя на основе его почерка или сообщенного содержания уже не разумелась сама собой. В конце концов оба участника диалога исчезают за утраченным смыслом. Отправитель становится загадочным, а получатель не дает представления о себе самом и ему остается лишь свидетельствовать о своей беспомощности и повторять плоскую фразу в виде реакции на сообщение о свадьбе.

Это вымышленное письмо может читаться не только как полное разрушение письма в качестве средства общения, оно демонстрирует и пример эстетического разложения, которое выражается в семантическом опустошении слов в результате длительного повторения. Тем самым данный текст может быть прочитан и в качестве гротескной пародии на новую форму культуры письма, с которой сталкивался Хармс, и чей несокрушимый оптимизм он саркастически подрывал.

### **Родной наш товарищ, Сталин! Новые времена, новые письма**

С учетом того факта, что письменное общение в рассматриваемое время становилось проблемой для многих корреспондентов, обращает на себя внимание стилизация именно письма в пространстве официальной культуры 30-х гг. в качестве наиболее предпочтительного средства выражения согласия с официальным курсом (генеральной линией), пропитанного эйфорией. Сталинистская культура, прежде всего 30-х гг., породила новую форму жанра – коллективные письма, публиковавшиеся в газетах, а частично и в брошюрах. Они предлагают однозначно оптимистическую инсценировку жанра, в которой письмо представляется как современное и своевременное средство общения<sup>4</sup>. Опубликованные коллективные письма очевидно являются совершенно новой формой жанра. Они появляются в этом качестве в 20-е гг. и превращаются в 30-е гг. в прочную составную часть публицистического инструментария. Встает вопрос, не означает ли инсценирование письма в общественном пространстве жест отказа от традиции частного письма или не должно ли быть внушено представление о преемственности традиции. Выяснению этого вопроса может содействовать структурный анализ, который покажет, какие востребуются исторические формы и структурные элементы и каких результатов они достигают в новой композиции.

Решающими критериями являются при этом материальный характер письма и его свойства средства информации, функция автора (авторов)

<sup>4</sup> Кроме того, опубликованные письма являются якобы репрезентативными примерами того графоманского потока писем, который обрушился из народа на редакции газет, государственные учреждения, политиков и писателей. В действительности, как свидетельствуют фонды различных архивов, в 20-е и 30-е гг. писалось очень много коллективных писем по всевозможным поводам, но большинство писем было написано отдельными лицами. Таким образом, письма, опубликованные в газетах, представляют собой лишь небольшую часть «общественного письма» (“public letter writing”), а именно приветственные послания, которые писали коллективы по поводу съездов партии, юбилеев, дней рождения высокопоставленных политических деятелей и т.д. (ср., например, Fitzpatrick 1996).

относительно вопроса о конституировании субъекта и обращения с письменным текстом, написание адреса и адресат. Обнаружится, что в результате сочетания преимущественно старых (предшествующих модерну) структурных элементов инсценируется письмо в качестве современного жанра, который без каких бы то ни было проблем может гарантировать коммуникацию или документировать коммуникацию, не отягощенную какими бы то ни было проблемами.

До восприятия содержания письма воспринимается его внешний вид, «тело письма», сформированное бумагой, письменными принадлежностями, конвертом, маркой и т.д. и являющийся не только случайной внешней формой послания, но и его составной частью. Именно в условиях существования типографской культуры письмо занимает особое место, объединяя в себе различные с точки зрения истории средств информации способы чтения. Если воспринимать развитие техники средств информации в качестве движения от устной культуры через культуру рукописи вплоть до типографской культуры как постепенное оттеснение телесного или связанного с телом понимания текста в направлении абстрагирующего или опосредствованного понимания письменности, то «тело» письма станет точкой пересечения различных способов чтения (ср. Müller 1988). Именно письмо, написанное от руки, имеет изобразительный потенциал и вызывает понимание, связанное с телом. Но корреспондентами может в равной мере двигать и стремление обрести духовную близость с партнером по переписке с помощью основанной на воображении силы письма.

Значение чувственного качества рукописи (т.е. бумаги для письма) и почерка представляет собой постоянную величину в традиции частного письма. Независимо от того, как в деталях протекает игра с «письменным телом», все корреспонденты оказываются «уязвленными» материальностью письма и порой стилизуют его, превращая в фетиш<sup>5</sup>. Письмо становится материальным телом, документальным свидетельством как таковым: «Независимо от его содержания письмо передает только одну информацию: «Я думаю о Вас» (Barthes 1986, 65). В результате пересадки письма в тело газеты его параметры как средства информации ставятся на голову. Да и тело, которым когда-то обладало письмо, более не поддается осязательному восприятию. В большинстве случаев нельзя даже проследить, было ли письмо первоначально написано от руки или на пишущей машинке. Переход на единый тип макетов означает существенную утрату чувственного потенциала и абстрагирует письменность.

Эта метаморфоза тела письма в газетном тексте смягчается или радикализируется. Первое имеет место в том случае, если в макете под напечатанным текстом или рядом с ним ставится факсимильная подпись как остаток рукописного текста письма. При этом рукописная подпись выполняет функцию гаранта подлинности документа, производя особо архаическое впечатление именно в случае сопоставления с типографским текстом и соединяя старое с новым, информацию с засвидетельствованием. Лишение письма тела радикализируется в том случае, если под его текстом указывается, что содержание письма передано по телеграфу<sup>6</sup>. Тем самым обозначается вторичная роль почерка, рукописи в качестве простого носителя информации, от которой сама информация может быть отделена по желанию.

<sup>5</sup> Ср. в этой связи переписку Марины Цветаевой и Райнера Мария Рильке, особенно Цветаева – Рильке 13.5.1926; Рильке – Цветаевой 17.5.1926; Рильке – Цветаевой 8.6.1926. – Азадовский и др. (сост.) 1990.

<sup>6</sup> Ср. «Правда» 3.3.1936, с. 6; 31.3.1936, с. 1 (по телефону); 14.4.1936, с. 1 (по телефону).



Письма – это письма коллективные, в них, следовательно, снято первое среди всех условий, необходимых для обычного понимания частного письма, а именно представление об индивиде, конкретизирующем себя в процессе писания. Кажется, будто функция письма, указывающая автору на самого себя, не может проявиться в коллективе, и умножение численности авторов означает отрицание индивидуального автора. Если «15 тыс. председателей колхозов Московской области» пишут письмо Сталину, помещенное в «Правде» 8 апреля 1936 г., то, как представляется, речь идет только о возможно большем числе писавших, абстрагировавшемся от какой бы то ни было индивидуальности. Но если под письмом, якобы подписанным 430 именами, виден беспорядочный клубок подписей, это своего рода намек на воспоминание о том, что за огромными цифрами все-таки стоит огромное число (соглашающихся) индивидов, что каждый сохраняет свое имя и речь идет все-таки о повороте от индивидов (составляющих массу), к *вождю*<sup>7</sup>. Это соответствует сопоставлению массы и индивида в декретах о политической работе с письмами трудящихся, в которых, с одной стороны, требуют «чуткого и внимательного подхода к массам», а с другой – подчеркивается, что за каждым письмом стоит «живой человек» (ср. Яковлева 1984, 176).

Письма, публиковавшиеся в газетах, разоблачают свою сущность самым радикальным образом. Вместо того, чтобы быть заключенным в конверт, они представляются общественности на манер плакатов. Эта «выставка» писем, как кажется на первый взгляд, разрушает интимность переписки. Но, как уже было показано, интимность вовсе не исключает публичности в традиции культуры письма. Публичность внутри определенного круга, будь то, к примеру, элитарный круг посетителей литературного салона или столь же элитарный круг сообщества «друзей-поэтов» создает особую форму интимности, заключающуюся в совместной гомогенной конституции идентичности вокруг писания и посредством писания, а также в качестве пишущих. Но главной предпосылкой при этом является утвердительное направление писания, т.е. подчеркивание дружбы, создающее сообщество, в которое могут быть интегрированы все. Если применить сказанное к публично инсценированному письму, то окажется, что публичность становится очень значительной – не только со стороны авторов, но и со стороны «участников чтения», т.к. получателем традиционно остается одно лицо – Сталин. Следовательно, «участником чтения», которому передается письмо, потенциально становится весь народ. Публичное пространство представляется с помощью таких писем как частное, народ и вождь становятся друзьями, а письма людей Сталину возвещают об этой дружбе и свидетельствуют о ней.

В своей статье «*От поэтики могущественного слова к риторике возвышенного*» Клаус Штедтке констатирует, что во время, прошедшее от смерти Ленина до показательных процессов не только в литературе, но и в изобразительных искусствах и в науке, а также в марксизме-ленинизме как в эпицентре идеологии, постепенно отменялся статус индивидуального авторства. Тексты, по его словам, в принципе подчинялись управлению со стороны государственных институтов (ср. Städtke 1998, 20). Фактически так дело и может обстоять, ибо нельзя забывать, что действительное авторство таких писем не поддается верификации и некоторые свидетельства говорят о том, что письма были вымышлены (ср. Максименко 1997, 91 и сл.). Но решающее

<sup>7</sup> Ср. «Правда», 25.3.1936, с. 1.

значение имеет то обстоятельство, что в процессе инсценировки публичного пространства вовсе нельзя отказаться от впечатления аутентичности. На тезис Штедтке, в соответствии с которым «советская культура 30-50-х гг. больше не знает аутентичного индивидуального авторства ни письменных, ни устных материалов» и «официально санкционированный текст [...] в результате редакционной обработки и цензуры, как правило, получает безличный характер (Städtke 1998, 20), следует возразить, что речь идет именно об инсценировке общности и дружбы, даже если она и сфальсифицирована. О том, что такого рода инсценировка может оказаться вполне удачной, свидетельствует, вероятно, и то обстоятельство, что письма в газеты и политическим деятелям писали очень многие рабочие и крестьяне, настоятельно прося о публикации, обнаруживая тем самым большое стремление к самопоказу в качестве авторов. К вопросу об авторстве присоединяется вопрос о личности автора, в том числе о его профессии. Оказалось, что пессимистами по отношению к культуре письма большей частью являются те, кто интенсивно «задействованы» в ней, например, писатели и их корреспонденты. Они привыкли отражать свое собственное творчество, могут позиционировать себя внутри литературной традиции и сами описывать эту традицию, как это делает Хармс.

Напротив, авторы опубликованных коллективных писем в преобладающем большинстве – рабочие и крестьяне, называющие свою профессию или сами представляющиеся в своих текстах. В качестве таковых они потенциально относятся к образовательному слою «неграмотных» или «полуграмотных». Следовательно, можно было бы предположить, что писание скорее представляет для них проблему, к тому же в еще большей степени, чем для людей, поднаторевших в письме.

Но в опубликованных коллективных письмах писание никогда не превращается в проблему, оно функционирует без каких бы то ни было затруднений и превращать его в проблему нет необходимости.

Этой инсценировке корректных с языковой и формальной точки зрения писем противостоит реальность *писем во власть*. На основе любого материала, например, неопубликованных писем в редакции газет или политическим деятелям, становится видно, что многие не особенно грамотные авторы сталкивались с серьезными трудностями в поисках правильной формулировки своих мыслей. Удивительно, правда, что авторы не давали себя запугать недостаточной компетентности и требованиям жанра. Они знали, что отсутствие необходимого качества письменного языка может быть им прощено, если они сами представят себя *неграмотными*. Очень часто это и происходило в рамках обычного стереотипа самоописания, оказываясь свидетельством «развития» и «освобождения» в идеологически заданном пространстве. Рабочие и крестьяне 20-30-х гг., писавшие письма, могли засвидетельствовать свое поступательное движение на пути превращения в «новых людей», предполагающее и умение писать, и продемонстрировать свои успехи «воспитателям» и общественности.

В то время как старые авторы размышляли о коварстве письменного текста и при этом становились старомодными, «новые» авторы, пишущие рабочие и крестьяне, хотя и боролись с этим текстом, но не сомневались в нем, так как их задачей было прежде всего создание документа. У этих авторов не было сомнений насчет того, что плохие письма дискредитируют их.

Опубликованные письма очищались от языковых погрешностей и представляют собой вполне удачные документы, демонстрирующие обращение с писанием (писем), свободное от затруднений.

Вывод о существенном структурном отличии от традиционных писем можно сделать, основываясь на категории получателя. В частном письме пишущий отражает и личность получателя, намеренно направляя послание некоему визави, на ответ которого надеется. Таким образом, автор письма не только стилизует себя, но и составляет определенный расчет, касающийся своих отношений с пишущим визави или с визави как автором ответного письма. Уже было показано, что эта двойная направленность формирует особый диалогический характер жанра, в письме романтической эпохи отступающей на задний план в пользу исключительной монологической интроспекции автора. Такая монологичность, как показывает недовольство упоминавшихся партнеров по переписке, имеет нарциссистский характер и ставит общение под угрозу<sup>8</sup>. Опубликованные письма Сталину и другим политическим деятелям являются монологическими в другом смысле. Их монологическая структура заключается в такой структуре, которая в конечном счете не требует ответа, в том, следовательно, что отправитель и получатель выступают в унисон. Эта односторонность общения является не тупиком, как ее представляет Хармс, а результатом полного согласия между корреспондентами, существующего априори. Сталин в качестве адресата выполняет свою роль в дружбе (по переписке), ставя на место слова дело. Следовательно, монологическая структура писем в противоположность письмам романтической эпохи, как их описывает Борер, связана не с отказом от общения, а с удающимся без какого бы то ни было риска общением, в котором исключено любое недоразумение и письменный текст лишь возвещает то, о чем уже достигнута договоренность. Письмо становится печатью, скрепляющей дружбу. В письме украинских художников Сталину говорится:

«Примите, дорогой товарищ Сталин, это письмо, как знак безграничной любви и преданности великой партии Ленина-Сталина, нашей могущественной и прекрасной родине и Вам, нашему учителю, отцу, руководителю» («Правда», 25.3.1936).

В каноне литературного жанра письма традиционно считаются «малым жанром». Частные письма характеризуются прежде всего тем, что они в гетерогенном, непринужденном стиле подхватывают банальное, второстепенное, повседневное и комбинируют его с личными соображениями. В коллективных письмах сталинистской культуры эта традиция уподобляется «возвышенному» официальному политическому дискурсу и сводится воедино с дискурсом, которому она соответствует в содержательном и стилистическом отношении. Тем самым идеология представляется в виде сообщения о реальном жизненном опыте бесконечно большого количества индивидов. За стандартизованными формулами приветствий следует описание повода, подвигшего на написание письма, причем проводится различие между внутренними и внешними поводами, т.е. между эмоциональным настроением, которое потребовало взяться за перо, и обстоятельствами, о которых сообщает

<sup>8</sup> Способность в процессе написания письма обратиться к своему визави, быть в состоянии детально войти в его ситуацию, в исследовательских работах часто оценивается как признак хорошего умения писать письма, напротив, отсутствие или незначительная степень такой связи с адресатом в пользу рассмотрения своего «Я» получает критическую оценку (ср. Wellek 1971, 51; Overlack 1993, 39 f.).

письмо. Описываются собственные достижения и деятельность, успехи в сборе урожая, результаты труда и учебы, причем авторы письма все время констатируют приращение результатов по сравнению с прежним уровнем, часто доказываемое с помощью количественных данных. Сравнение между «вчера» и «сегодня» показывает исторические этапы как находящиеся в антагонистическом противоречии друг с другом, а преодоление прошлого героизируется в результате борьбы против внутренних и внешних врагов и других помех. Говоря о критике и самокритике, указывают на недостатки, которые еще следует преодолеть. За этим большей частью следует обещание в ближайшем будущем добиться еще более значительных результатов, часто выдержанное в виде формального «обязательства» и придающее письму функцию договора, в котором документируются соответствующие права и обязанности партнеров. Авторы письма выражают свою благодарность за заботу партии о них, за то, что она для них сделала, и свою любовь к социалистической родине, подтверждаемые лозунгами и наилучшими пожеланиями в адрес партии и ее руководителей. Таковы заключительные формулы.

Кроме того, написанная снизу, через посредство «малого жанра» микроистория сталкивается в коллективном письме с эпопеей, которая охватывает всю жизнь как героическое повествование.

Как оказалось, для многих корреспондентов написание их писем по разным причинам создавало проблемы. Во-первых, потому, что письма становятся слишком уж нечеткими как средства коммуникации в результате привязки к литературному ряду и тем самым не соответствуют потребности в «аутентичном» самовыражении и познании другого в близких отношениях. К тому же функция письма как письменного средства, формирующего общность, отошла на задний план в пользу письменного текста, производящего впечатление одиночества, а пишущий субъект указывает исключительно на себя. Во-вторых, процесс письма стал проблематичным для самих корреспондентов с точки зрения истории жанра. Автор описывает только себя самого, привязка к адресату исчезает. Тем самым частное письмо предстает как нечто анахроническое, так как оно больше не может обеспечить надежного общения.

Напротив, коллективные письма представляют собой современный вариант жанра в рамках сталинистской культуры, хотя они частично отсылают читателя к более старым структурным элементам и формам жанра. Они написаны удачно, т.к. они, в условиях эволюционного «регресса», снова становятся простым «документом или подтверждением» (Тунжанов 1969, 423). Коллективные письма эпохи сталинистской культуры инсценируются как аутентичные документы. В них рабочие и крестьяне представляют себя в качестве новых авторов, усвоивших культуру письма, чтобы сообщить о своей жизни при коммунизме. Письма предстают выражением дружбы между получателем (Сталиным или другими высокопоставленными политиками) и «участниками чтения» опубликованных текстов. Они создают впечатление совершенно свободного от проблем и гармонического (взаимо)понимания. Правда, документальные письма снова становятся литературным фактом в результате поглощения литературных элементов и их инсценировки. Литературная эволюция повторяется.

## Список литературы

- Barthes Roland. Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M., 1986.
- Benjamin Walter. Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Frankfurt a.M., 1984.
- Bohrer Karl Heinz. Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. Frankfurt a.M., 1984.
- Born Jürgen / Müller Michael (Hrsg.). Franz Kafka. Briefe an Milena. Erw. u. neu geordnete Ausg. Frankfurt a.M., 2. Aufl. 1986.
- Fitzpatrick Sheila. Supplicants and Citizens. Public Letter-Writing in Soviet Russia in the 1930s. – Slavic Review, 1996, N 1, S. 78-105.
- Löcker Ivette. Das Aufbegehren der „Wunderschönen Dame“. Zur Konstruktion eines Selbstbildes im autobiographischen Text „Byli i nebylici“ Ljubov' Dmitrievna Blocks. Wien 1997.
- Müller Jan-Dirk. Der Körper des Buchs. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck. – Gumbrecht Hans Ulrich / Pfeiffer K.Ludwig (Hrsg.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M., S. 203-217.
- Overlack Anne. Was geschieht im Brief? Strukturen der Briefkommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal. Tübingen, 1993.
- Sennett Richard. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Identität. Frankfurt a.M., 11. Aufl., 2000.
- Simmel Georg. Exkurs über den schriftlichen Verkehr. – Ders. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe. Bd. 11, Frankfurt a.M., 1992, S. 429-433.
- Sloterdijk Peter. Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus. Frankfurt a.M., 1999.
- Städtke Klaus. Von der Poetik des selbstmächtigen Wortes zur Rhetorik des Erhabenen. – Ders. (Hrsg.) Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Berlin 1998, S. 3-37.
- Todd William Mills. The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin. Princeton 1976.
- Tynjanov Jurij N. Literaturnyj fakt. Das literarische Faktum. – Striedter Jurij (Hrsg.) Texte der russischen Formalisten. Bd. 1, München 1969, S. 392-431.
- Максименко Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938 гг. М., 1997.
- Рильке Райнер Мария, Пастернак Борис, Цветаева Марина. Письма 1926 года. Изд. К.М.Азадовского, Е.Б.Пастернака, Е.В.Пастернак. М., 1990.
- Хармс Даниил. Письмо. – Старуха. Рассказы, сцены, повести. М., 1991, с. 48 и сл.
- Хармс Даниил. Сочинения в двух томах. М., 1994.
- Яковлева Б.П. (сост.). В.И.Ленин, КПССо работе с письмами трудящихся. М., 1984.