

Александр Янишевский

Национальный технический университет Украины
им. Игоря Сикорского

ORCID: 0000-0002-2198-2336

Русскоязычная субъективная неопубликованная проза 10-х годов XXI века: от эпистолярного старта ко вхождению в диалогизированную повесть

Субъективизм как один из дискурсов литературного творчества может определять своеобразную «технология» формирования (читай, превращения, метаморфозы) генологической рецепции потребителем интеллектуального продукта. Именно он, субъективизм, служит особым распределительным щитком, неким объективно-нематериальным диспетчером при овеществлении той неуловимой субстанции, которая называется мыслью. От него зависит консоментная онтологичность последней и ним же задается, при необходимости, консументность привычных ранее экспрессивных парадигм ее объективации.

С неминуемым развитием информационно-технологического прогресса, средств и способов массовых коммуникаций разнообразятся виды, формы и возможности создания литературных или претендующих на такое название текстовых образований. Одним из таких коммуникационных каналов между адресатом и адресатом того, что может стать художественным текстом являются небумажные посредники, позволяющие неопубликованные, в традиционном смысле этого слова, семиотические воплощения мысли сделать опубликованными,

доступными всем. Цель – желание скорейшего самовыражения, самопроявления, самовычленения, заявления о себе, надежды на аматорские отзывы и рецензии, симулякризация пахнущего типографской краской авторского экземпляра. Сюда можно добавить еще и тест на личную вигильность как интродукцию в будущую апперцепцию успеха или неуспеха. Мотив – можно сказать словами Козьмы Прутков: «...я хочу славы. Слава тешит человека. Слава, говорят, „дым“; это неправда. Я этому не верю!»¹. Иначе говоря, слава как импульс к творчеству и литературному созиданию. Однако не только. Бывают еще и лично-изломные обстоятельства, просто аподиктически влекущие взяться за перо, а с поправкой на современность – усесться за клавиатуру лаптопа.

Что есть неопубликованное произведение и как его видоизменение неопубликованная проза? Ассерторически – это неизвестная, несуществующая для широкого круга *homo litteratus*, да и просто *homo sapiens* работа творческого ума, запечатленная в определенном носителе как провизорном хранилище материализованной мысли. Формально – пусть и напечатанный или же вывешенный в цифровом вельтрауме, или иным технологическим способом размноженный результат созидания незаурядного *intellectus*, однако не имеющий международного номера (иными словами, международного паспорта) ISBN. Только с получением/присвоением номера ISBN книга как творческий продукт может называться книгой, а литературное произведение считается опубликованным и прошедшим процедуру мельдования/нострификации.

Но есть еще одна мотивационная лазейка (хотя можно сказать и лаз), которая становится демиургом опубликованной неопубликованности: возможность, как в гражданском союзе двух людей, отказать друг от друга, изменить друг другу, допустить сильнейшую инвариантность отношений без каких-либо формальных обоюдных последствий, чтобы каждая сторона в своем конце видела свое начало и могла образно сказать: «*Ne confundar in aeternum* – не постыжуся вовек». Речь идет о тексте (читай, произведении прозаическом) и его авторе, могущими

¹ К. Прутков, *Сочинения*, Костромское книжное издательство, Кострома 1958, с. 27.

быть в индивидуальной экзистенции как «сиамскими близнецами», так и однополюсными силовыми полями.

Именно поэтому, вместе с изложенным выше, целевые виртуальные ресурсы не пустуют, всегда открыты для доступа как в качестве литературной презентации, демоверсии будущего опубликованного продукта, так и в качестве наполнителя, резервуара, Лейхтвейсовского пространства новых поступлений.

Среди достаточного количества нематериальных носителей художественно-литературной мысли, аналогичных замыслов, концепций, идей, гипотез с поправкой на российский локус можно выделить веб-возможность под названием Proza.ru², позиционирующую себя как неофициальный орган Российского союза писателей в Сети, что позволяет сделать умозаключение касательно желательных, объективных, наличных, вступающих в свои права трендов русскоязычной прозы последнего времени бонтонально воспринимаемых законодателями писательских мод. Фиксируемое для доведения до всеобщего сведения как олицетворение индивидуально-семиотического возможно лишь при некоей неуловимой и своеобразной внутренней эксплозии субъективности. Причем если освобождение большого количества живой интроэнергии в имманентно ограниченном, глубоко спрятанном ото всех, *personalis*-мире за короткий хронопромежуток происходит *ex abrupto*, что не всегда является негативом для конечного результата, совершенно неожиданно и даже очень часто *ex tempore* может мелькнуть проблеск человеческого величия автора.

Одной из таких возможностей объективировать свой творческий потенциал и одновременно засвидетельствовать один из трендов прозы 10-х годов миллениумного века, архетопос которой прочно ассоциируется не иначе как с Валдайской возвышенностью и далее на Восток, является эпистола как страстное произволение посылки мессиджа личностного «Я» и адресованная прежде всего, как сакраментальное действие, самому автору, что приближает ее к дневниковой записи, но

² Proza.ru, www.proza.ru [доступ: 10.11.2019].

с выраженным желанием интеллектуальной каптации другими, надеясь на их антропологическую микроцивилизованность в виде отзывов и рецензий, для которых на Proza.ru предусмотрительно приготовлено место. Ибо нет более обидного, неуважительного, а то и оскорбительного, одним словом, моветонального для автора почти что литературной эпистолы (хотя бы имеющей такой признак по объему), чем гробовое молчание, так сказать, черноточность реципиента. Последнее, впрочем, справедливо и для обыкновенного человека.

Чем выше мессиджекаузальность, чем сильнее мессиджезаданность эпистолы, тем прямо пропорциональней показатели ее объема и метаморфозы в иные жанры и формы самовыражения. Так, Иоланта Сержантова в автоэпистоле *Бабье лето* задается вопросом, насколько человек, судя по всему, познавший некое разочарование, отнюдь не мелкое, связанное с крушением чего-то важного в своей экзистенции, но не фундаментального, может найти еще отвагу для жизни. «Линялая наволочка ночи [...]. Вместо ниток – ветки ивы. Свисают безвольно. [...] Одно только глядеть на них – тревожно. Хочется забыться, заснуть и видеть, как сны, лучшее, пропуская вперед себя то, чего не можется знать»³. Это словесная фотография текущего, сиюминутного, субъективного душевного состояния. Что-то произошло, реципиент не знает что, но мессидж ему понятен: выслушай меня и ничего не говори. Обсуждать ничего не хочется, но побудь рядом и услышь не голос, но слова мои, мою семиотику, что у тебя перед глазами, иначе говоря, пишу тебе и исповедуюсь, дабы «не убояться ужасов в нощу́» и «язвы, ходящей во мраке»⁴. Чтобы «в ответ смущению зари откры[ть] глаза» и убедиться, что «слезливая слякоть под ногами не сердит»⁵, а «отыскивается она, отвага для жизни (выделение мое – Я.А.)»⁶.

³ И. Сержантова, *Бабье лето*, www.proza.ru [доступ: 11.11.2019].

⁴ Псалом 90: 5, 6, [в:] *Псалтирь, Библия*, The Bible League, Duncanville, USA 2001, с. 612.

⁵ И. Сержантова, *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

О том, что лично Сержантову обуревают мысли, которые хочется высказать персонально безыменному адресату как близкому другу в письме можно судить по фразе: «Ситчик тумана тает маслом на чугунной сковороде»⁷. Возвышенная поэзия субъективного восприятия соседствует с неотредактированной очевидностью бытия. Лирическая образность атмосферного явления проецируется на чугунную сковороду в масле, причем чуть ли не по правилу гомотетии (ведь растекшееся масло значительно больше по масштабу куска ситчика) и не просто гомотетии, а гомотетии пространства, когда любая точка поименованного переходит в свое новое воплощение как вектор, получаемый произведением коэффициента $k \neq 0$ на заданное расстояние от центра O до материнской точки⁸. Ситчик, туман и сковорода, залитая сложными эфирами глицерина и одноосновными жирными кислотами, это еще и маниловский «щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутрым щегольским щитом, и рядом [...] просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале»⁹. Когда пишешь личное письмо, позволительна и некая сумбурность мысли, эмоции – человек поймет, даже если и не захочет понимать. Движение от сердца к сердцу в большей части случаев преодолевает мнение разума и рациональности. Главное – отыскать в себе, и нигде более, отвагу для жизни. «И кристаллами крупной соли уколы догадки: быть может, она и существует, изменчивость, чтобы проверить, насколько ты крепок в своем намерении досмотреть эту жизнь до самого конца»¹⁰.

Мессидж письма-прозомины (кроме упомянутых цитат в ней еще всего лишь несколько предложений) является каузальным желанием просто высказаться, то есть его достаточно лишь на микромонолог *personalis*-векторного типа с образным гипестезионно-гиперхромным

⁷ Ibidem.

⁸ Г.П. Бевз, *Довідник з математики*, Радянська школа, Київ 1981, с. 221.

⁹ Н.В. Гоголь, *Мертвые души*, Художественная литература, Москва 1975, с. 14.

¹⁰ И. Сержантова, *op. cit.*

эффектом, где в роли *chrōmatos* (цвета) выступает чувствование, переживание, которое, проявившись уже в пониженной функции, к тому же усиленно поглощается оконечиванием в виде намерения всего лишь «досмотреть эту жизнь до самого конца»¹¹. То есть творческой заданности рассматриваемой эпистолы оказалось покамест недостаточно для динамичной метаморфозы в иную форму самовыражения, например, где появляется уже обмен мнениями.

Однако микромонологичные прозоминиатюры эпистолярного образца не остаются без внимания консоментов, что говорит о затребованности их и позволяет судить как о необходимом этапе развития субъективной неопубликованной прозы.

Тексты следующего литератора тоже не назовешь даже рассказами по объему и тем более новеллами с их описанием необычных жизненных событий с неожиданным финалом, сконденсированным и ярко выраженным действием. Мессидж их – также высказаться и поделиться глубоко личными впечатлениями, как с другом, товарищем или по крайней мере с тем, кому сильно доверяешь, кто банально не отомолчится, прочитав, кто умеет проявлять свою внутреннюю культуру. И пусть адресат снова не конкретен и безыменен – главное, что в условиях все усиливающегося своеобразного глобального фединга живого межличностного общения, обусловленного цифровизацией и смартфонизацией повседневных жизни и бытия, он перцептивно почувствует, уловит, что зафиксированное и вывешенное в Сети предназначено и м е н н о Е м у. То есть в данном случае также имеем дело с эпистолой(ами): краткой, эмоционально выразительной, личной. Но доступной всем по желанию написавшего.

В представленных *textum pluralis* Ольги Камарго *К хорошему привыкаешь быстро...*¹² и *Танец*¹³ уже присутствуют реплики. Однако они произносятся в основном не героинями миниатюр, а обращены к ним,

¹¹ Ibidem.

¹² О. Камарго, *К хорошему привыкаешь быстро...*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

¹³ Idem, *Танец*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

протагонистки лишь односложно отвечают, как в пишущемся письме, когда главное – пересказать, что с тобой произошло и лишь потом кратко проинформировать о своей реакции. Если проводить аналогию, то это можно сравнить с доступом пользователя в Интернет, когда его компьютер или иное цифровое устройство, связываясь с ближайшим сервером, посылают исчерпывающую информацию о себе, то есть говорят, что их состояние изменилось с молчащего на коммуницирующее, просят «услышать» их, в надежде достучаться в пока еще закрытые «ворота», а при перепроверочном ответном запросе только сообщают, что они включены. Таким образом, при наличии реплик диалога все еще нет, но метаморфоза в иные формы самовычленения гипоцентрически уже чувствуется.

К хорошему привыкаешь быстро... на первый взгляд – репортаж по сути ни о чем: обыкновенный посадочный эпизод в неназванном аэропорту некой бизнес-леди без имени. Единственное, что выделяет его из традиционной будничности – так это то, что дама слегка замешкалась при прохождении на посадку в бизнес-класс и ей приходится выслушивать незлые дежурные упреки служащих, что тоже, по большому счету, является будничным. Но это только на первый взгляд. Композиционной точкой в представленной эпистоле являются последние два предложения: «Прилетев, я ощутила удовольствие, как от отдыха. Перестала ждать подвоха и вошла в новую, благополучную жизнь (выдел. мое – Я.А.)¹⁴. Особенно второе. На лицо так называемое *центросмещение* архитектоники произведения, что также роднит его с эпистолярным жанром, когда преисполненный вдохновением создатель сначала выплескивает на бумагу или же на экран (дань XXI веку) чем-то поразившие, удивившие, вызвавшие некие эмоции детали, пусть интересные и необходимые, но не позволяющие составить какую-то целостную картину восприятия и понять мотив и лишь потом, в конце, говорит и сообщает о цели написанного выше.

¹⁴ Idem, *К хорошему привыкаешь быстро...*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

Героиня Камарго прилетает в новую, благополучную жизнь. Самолет субъективно воспринимается как краткосрочный отпуск после чего-то тяжелого и неприятного (следует думать, упомянутые три часа перелета – как три дня, максимум три недели *междусуществования*), сойдя с трапа которого, она получит, ей упадет в руки то, что образно называется «американской мечтой», к чему подсознательно стремится все интеллектуально-сознательно-живое в ойкумене. И не важно, какая она будет, эта мечта, для неназванной дамы Камарго – для каждого человека она своя – суть в том, что она верит, а значит, по Лютеру, знает, что ей не придется испытывать мгновения, когда на ум приходит наutilusовско-бутусовское: *Гудбай, Америка, о! Где я не буду никогда!*¹⁵. Она уже не ждет подвоха, его просто не может быть, потому что не может быть никогда и она наконец смело может сказать себе:

Я жгу остатки праздничных одежд,
Я струны рву, освобождаясь от дурмана.
Мне не служить рабом у призрачных надежд,
Не поклоняться больше идолам обмана¹⁶.

И вот этот безгранично огромный, не поддающийся никакому измерению мессидж индивидуально-субъективного счастья присутствующая на Proza.ru автор доносит лично до каждого реципиента как эпистола с Благой вестью.

Танец Камарго можно назвать эпистолой-феерией, посвященной Другу с большой буквы, который поймет любую зашифрованную символичность и по достоинству ее оценит, обязательно отзовется и не отмолчится даже по причине обстоятельств непреодолимого действия. Ибо Друг знает, что отклик, отзыв, ответ на письмо – это показатель прежде всего его внутреннего достоинства, которое не дается от природы, а трудно приобретается в процессе «карабкания по каме-

¹⁵ Наutilus Помпилиус, *Гудбай, Америка, о!*

¹⁶ В. Высоцкий, *Было так: я любил и страдал*, [в:] В. Высоцкий, *Песни и стихи*, Слово, Киев 1993, с. 264.

нистым тропам» жизни и утрата одного равносильна экзистенциальной самоаннигиляции.

Данное произведение хронологически вывешено несколько ранее рассматривавшегося выше, однако воспринимается скорее как его продолжение, нежели прекурсор. Налицо неустойчивая, вероятностная инверсивность рецепции, обусловленная аллюзионно-реминисцентным дискурсом читательского сознания. С одной стороны, если *Танец* рассматривать в качестве *К хорошему привыкаешь быстро...* часть II, то приближающая к финалу бинарная реплика: «Где же ты была так долго? – Где же ты был так долго?»¹⁷ – закономерная удача «американской мечты» как «награда за смелость», а прокламирующие ее действующие лица у более-менее ознакомленных с советским кинематографом людей вызывают прочные ассоциации с завершающим кадром в свое время чрезвычайно популярной мелодрамы *Москва слезам не верит*, где Вера Алентова доносит Алексею Баталову: «Как долго я тебя искала!», а ее визави отвечает молчаливой наррацией, поскольку слова уже не нужны, как будто вспоминая цicerоновское *cum tacent, clamant* – когда молчат, кричат. С другой стороны, если *Танец* считать частью I (первой) *К хорошему привыкаешь быстро...*, то уже с первых слов и первых реплик: «Девушка сидела у входа и мерзла на ветру. [...] Кто вы, красавица? [...] Так как вас зовут? [...] Я знаю, кто это. Сказка»¹⁸ – перед не лишенным романтических душевных порывов и отголосков адресатом предстает как минимум задумчивый капитан Грэй, случайно встретивший свою Ассоль, чтобы на фрегате с алыми парусами раствориться с ней в необъятных просторах горизонта не с целью где-то ждать и надеяться, а «к хорошему привыкнуть быстро».

Когда сотворение эпистолы-послания становится и является морально-нравственной необходимо-потребностью (!) порождающего ее, когда градус еще не до конца выкристаллизовавшейся мессиджезаданности уже высок, индивидуально-множественная

¹⁷ О. Камарго, *Танец...*

¹⁸ Ibidem.

апперцепция консомената неизбежна и зависит лишь от инвариантных факторов. Три главных героя – Фантазер, Рассказчик и Сказочник – как истые джентльмены оказывают знаки внимания девушке по имени Сказка, которая «красивая, хорошо одетая, только грустная и замерзшая»¹⁹. Все они заботятся о ней даже больше, чем сами о себе: Фантазер набрасывает ей на плечи свой пиджак, Сказочник предлагает начать танцевать, чтобы согреться, пока в банкетный зал по каким-то причинам не впускают, Рассказчик всячески подбадривает, предлагая ей открыть вечер танцев как оказавшейся Вдохновением для Сказочника: «Кажется, он нашел свою Сказку, свое Вдохновение... [...] И [Вы] откроете вечер танцев»²⁰. В конце концов кумулятивная энергия максимально искренне-позитивного альтруистического желания растапливает замороженность неуверенности, может быть, какой-то личной неудачи и недоверия. И Сказка уже

меня[ет] наряды, не прерывая танца. И [...] восторг на лице Сказочника не угаса[ет], словно бы он подпитыва[ет] ее этим и рад[уется] результату. [...] Для этих двоих не существовало никого, кроме друг друга и их обожания. Казалось, сама реальность с улыбкой отступила, давая им место²¹.

Складывается впечатление, что Камарго и сама не верит в такой финал, в такую всеобъемлющую гармонию существующих душ, где бы и кто бы они ни были, поэтому и облекла свою феерию в оболочку имажинизма, под которой «реальность с улыбкой отступает»²². Трудно не отозваться на посыл субъективного счастья как будто адресованного лично тебе. Что еще раз убеждает в небезосновательности считать *Танец* Камарго эпистола ориентированным произведением. Доказательством этому служат и десять отзывов-рецензий, представленных

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

на ресурсе²³, посвященных в основном непосредственным эмоциональным впечатлениям читающих адресатов, однако, к сожалению, не продемонстрировавших каких-либо субъективно-музыкальных ассоциаций и соотнесений, что свидетельствует о наличии широкого поля «для засева, взращивания и последующей культивации» такого личностно-формирующего поджанра, как эпистолофеерия прозаического музыкально-культурного образца.

Очерки Игоря Вайсмана из цикла *Достоевщина XXI века. Из дневника влюбленного* тоже можно назвать письмами самому себе, но это уже полноценные очерки, помеченные явно выраженным желанием эпигонства великого классика. Реплик в них нет, но встречается вопросительная прямая речь, обращенная к самому себе. Так же как и самоответы. Хоть графически диалог и не представлен, но он есть, присутствует. Без него автор уже не смог бы выразить все то, что хотел выразить, как это получалось у рассмотренных выше авторов. То есть авторский субъективизм, имеющий возможность изначально, как будто повинуюсь команде внутреннего диспетчера или получив сигнал от такого же внутреннего распределительного творческого щитка, направить замысел в любое другое жанровое или поджанровое русло, тем не менее направил его вектор в точку закономерного развития, а может и целостно-необходимого завершения одной из объективаций литературной прозаической мысли. Метаморфоза упомянутой объективации тут настолько сильна, что не остается никаких сомнений в мощности мессиджезаданности, мессиджекаузальности первоначально задуманных эпистол.

Цикл состоит из ряда очерков, объединенных одним проходным героем, представленным в своем духовном развитии. Последнее происходит в непрестанной самодialogизации касательно отношения протагониста к неназываемой женщине. Трудно сделать вывод, к одной или к разным, с большой долей вероятности – к некоему идеалу, жидущемуся на великих литературных феминообразах. Все время

²³ *Отзывы-рецензии*, [в:] О. Камарго, *Танец...*

подбираются разные пути приближения для воссоединения с ним, идет как бы экспериментация духа в раскольниковском дискурсе в поисках некоего выхода из морального тупика, чтобы, как Дэвид Маркэнд из романа Уолдо Фрэнка²⁴, погибнуть одним и, не капитулировавше-примиренным, а обновленным, своеобразно смертью смерть поправ, возродиться другим, в смысле и цельности.

Очерк *Я пустота. Я труп. Я более не человек* заканчивается преисполненными натурализма мыслями:

Не смотрите так изучающе мне в глаза – я стесняюсь... Стесняюсь того, что Вы все про меня узнаете... Прочитаете в моих глазах, что я сделался трупом. [...] Лучше умереть, так и не увидев Вашей улыбки, чем стать таким чудовищным разочарованием. Право же, трупу не стоит жить, – сказал я себе и успокоился. А может, всего лишь успокоил себя?²⁵

Идет поиск себя в коридоре, ведущем к цели, в условиях *non-observo* света в конце оного. Смутно-инфернальные ассоциации, отчаянность внутреннего смятения, обуревающие глубинную самость героя вопросы, главный из которых прочитывается/соотносится как «что делать?» – архепроблема русской интеллигенции.

А в следующем, под названием *Застрял!*, уже можно видеть поначалу смутные, едва угадываемые, но к концу все более крепнущие и осветленные ростки возрождения и саморенессанса. Саморенессанса во имя великого чувства, во имя интроморальной прогрессивной поступи, в конце концов во имя попытки стать очередным разрешителем архепроблемы русской интеллигенции хотя бы в личностно-субъективном плане. Самодialog здесь уже представлен и как инструмент поиска, и как результат последнего, то есть выполняет дуальную функцию:

Люди затаскали святое слово „любовь” так, как никакое другое. Любовью называют вождение, ревность, привязанность, гордыню... Не задумы-

²⁴ У. Фрэнк, *Смерть и рождение Дэвида Маркэнда*, Прогресс, Москва 1981.

²⁵ И. Вайсман, *Я пустота. Я труп. Я более не человек*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

ваясь, они употребляют это слово, совершенно не зная его смысл. Я тоже не знаю, что такое любовь. Это знали Данте и Петрарка²⁶.

Значит, отсюда проистекает, что все ключи маскулинно-феминных романтических коммуникаций следует искать в литературе. Данте и Петрарка тут выступают лишь ее символьным воплощением в качестве задаваемой планки профессионализма, яркости, чистоты образности, глубины самопожертвования и самовопрошания, то есть почти что эзотерического письма самому себе.

И только в литературе, путем ее, через создание некоего субъективного диегезиса можно найти, а скорее всего достичь, добиться того, к чему шел путем сложнейшего внутреннего диалога. И найденное, достигнутое будет в чем-то обыденным и прозаическим, однако от этого не менее величественным, как и величие создавшего такой диегезис автора. В третьем очерке цикла, *История пустого бака*, Вайсман как бы закольцовывает поиски своего субъективного героя, действительно прозаически, обыденно и даже как-то безэмоционально сообщая о положительном результате:

Я [...] набрал ее номер и спокойным ровным голосом, без трепета влюбленного юноши [...] поблагодарил ее за чудесно проведенное время, а потом добавил, что хотел бы не просто встречаться с ней, а жить ее жизнью, вместе преодолевать невзгоды, заботиться о ней. Она ответила согласием²⁷.

Вместе с охарактеризованными очерками другие очерки составляют как бы диалогизированную повесть в письмах самому себе и о самом себе. Можно смело и с уверенностью утверждать, что Вайсман, как и великий классик, в честь которого он назвал цикл своих очерков «воспринимает мир как структуру, сочетающую в себе эпические и драматические начала»²⁸. Само Чувство одного человека к другому, сама

²⁶ Idem, *Застрял!*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

²⁷ И. Вайсман, *История пустого бака*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

²⁸ Т.М. Родина, *Достоевский: повествование и драма*, Наука, Москва 1984, с. 143.

Жизнь понимается им как процесс, как движение, но непосредственно воспроизводится в одном своем критическом отрезке – в современности. [...] значительность переживаемого момента и в историческом, и в современном своем выражении заключается для него [автора] в том, что личность [...] болезненно», но тем не менее активно «вырывается из „подполья“, не может и не хочет дольше существовать в своей изоляции»²⁹.

* * *

Роман или повесть в письмах друг другу, всему миру, самому себе в диалогизированной или монологизированной формах не есть чем-то новым в мировой и, как ее составной части, русской литературе. Начиная еще от *Португальских писем* Габриэля Жозефа Гийерага (1669), через *Юлию, или Новую Элоизу* Жан-Жака Руссо (1761), *Опасные связи* Пьера Шодерло де Лакло (1782), *Бедных людей* Федора Достоевского (1846) и до *ZOO, или Писем не о любви* Виктора Шкловского (1923), *Перед зеркалом* Вениамина Каверина (1972), *Сердца Вольтера* Луиса Лопеса Ньевеса из Пуэрто-Рико (2005) в нем (или в ней) всегда утверждалось субъективистское начало, раскрывающее то или иное свойство человеческой *sapiens*-сущности. Однако при всей уже якобы исчерпывающей раскрытости последней всегда остается нечто, что-то, которое заставляет новые поколения демиургов Слова вновь и вновь обращаться к данной форме изложения. Андрей Платонов писал:

По-моему, достаточно собрать письма людей (слегка коснуться их опытной, осторожной и разумной рукой редактора) и опубликовать их – и получится новая литература мирового значения. Литература, конечно, выходит из наблюдения людей. Но где больше их можно наблюдать, как не в их письмах³⁰.

Русскоязычная субъективная неопубликованная проза 10-х годов XXI века, образцы которой представлены и рассмотрены нами на од-

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Эпистолярный роман*, www.ru.wikipedia.org [доступ: 02.11.2019].

ном из виртуальных профильных веб-ресурсов, эпистолографически не объективируется как чистая повесть или чистый рассказ в письмах, равняющиеся на известные образчики рассматриваемого стиля, но имплицитно-творческое ее развитие в новом хроносе и на новых носителях ведет к выработке новых проявлений ононого, к некоей его целостной концепции и его выражающего художественного образа³¹.

³¹ Т.М. Родина, *op. cit.*, с. 120.