



Н. Меднис

Ренессансные новеллистические традиции в «итальянских» произведениях Ю. Буйды

В данной статье мы не будем ни ставить, ни, тем более, обсуждать вопрос о том, сознание или подсознание подсказывает Ю. Буйде мысль о воскрешении ренессансных новеллистических традиций. Когда речь идет о человеке европейски образованном, традиция, независимо от давности ее рождения, становится элементом языка, на котором он говорит с миром и мир говорит с ним. Это ясно дал понять читателям роман «Ермо» с включенными в него многочисленными упоминаниями имен Данте, Петрарки, Лоренцо Валла, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и других ренессансных авторов. Даже сами по себе упоминания эти создают особое внутривроманное культурное пространство, соединяющее эпоху Возрождения с временами сравнительно недавними.

От необходимости говорить об интенциях автора в плане его отношения к ренессансным традициям освобождает нас и тот несомненный факт, что современная новелла несет в себе преобразованные отголоски этих традиций уже на уровне жанрового генетического кода, и, следовательно, говоря о новелле, мы всегда вольно или невольно прикасаемся к ее ренессансным истокам.

Новелла как жанр очень привлекает Ю. Буйду. Многие его рассказы включают в себя типично новеллистическое повествование о повествовании. Писатель не пренебрегает и занимательностью – чертой, которая так важна для новеллы Возрождения и которая стала восприниматься как нечто вторичное, а порой и вовсе ничего не значащее многими художниками XX века. При этом Ю. Буйда тонко чувствует как границу, разделяющую рассказ и новеллу, так и возможность разнообразных взаимопереходов, эти жанры связывающих. В первом рассказе весьма своеобразного цикла «Сумма одиночества» («Булавка») он пишет: «Ни Апулей, ни Боккаччо, ни умерший в 1612 году Шипионе Баргальи не писали рассказы в теперешнем смысле. Они создавали книги вроде «Золотого осла», «Декамерона» или «Забав, во время которых прелестные дамы и молодые люди развлекались пристойными и приятными играми, рассказывали новеллы и спели несколько любовных песенок». И даже когда появились газеты и

журналы, рассказы поначалу печатались в них лишь как *piесе* – кусочки, части чего-то. Еще герои Достоевского рассказывали друг другу “*пиесы*” и “*позмки*”, которые мы сегодня назвали бы вставными новеллами <...> Утверждают, что отечественная – да и мировая – новеллистика переживает кризис. Но у людей никогда не пропадал и не пропадет вкус к сжато и ярко рассказанной истории. Они готовы уделить нам немного времени и даже проявить дружескую снисходительность, если ради правды мы немного приврем: “Не любо – не слушай, а врать не мешай” (так русский переводчик Осипов назвал книгу историй барона Мюнхаузена, увидевшую свет в 1791 году) <...> Еще Гомер был убежден в том, что боги посылают людям приключения, чтобы будущим поэтам было о чем петь. Жизнь обретает смысл и завершенность, только если она рассказана»¹.

С точки зрения Ю. Буйды, занимательный сюжет интригует читателя не столько своей событийной канвой, сколько включенностью в нее некоего Другого. «Все дело, наверное, – пишет Буйда в том же рассказе, – в нашей готовности или неготовности пожертвовать собою ради любви к Другому»², то есть мысленно войти в жизнь этого другого и вообще воспринять его историю как повествование о подлинно случившемся. «Жизнь есть рассказ», – замечает Ю. Буйда, допуская и даже полагая, что в творческом и рецептивном поле («в контексте культуры понимания») вполне приемлемой может оказаться и обратная формула: «Рассказ есть жизнь». Именно в сфере этой взаимообратимости рассказ встречается с новеллой.

Приведенные в рассказе «Булавка» отсылки к новеллистам Возрождения у Ю. Буйды не случайны и не единичны. При этом следует обратить внимание на то, что в именном ряду со знаменитыми авторами соседствует имя очень популярного в конце XVI века, но, в сущности, второстепенного Шипионе Баргалби. То же имя с отсылкой к его сборнику новелл «*Trattenimenti*» появляется и в блестящей по своей художественной отточенности новелле Ю. Буйды «Сон Риччардо». Новелла эта литературна вдвойне, ибо она имеет необычное посвящение, адресованное романному герою – Дж. Ермо-Николаеву, сущностный статус которого от этого становится двойным, устраняющим или, по крайней мере, делающим проницаемой границу между литературой и жизнью.

Тем же стремлением ослабить сопротивление этой границы можно объяснить и включение в текст рассказа и новеллы имени Шипионе Баргалби. Читатель, привыкший к звучанию великих имен, сознательно или подсознательно дистанцируется от их носителей, ясно ощущая большой временной разрыв, но имя Баргалби, более известное его современникам, нежели потомкам, погружает нас в живую среду Чинквеченто, делая читателя на миг человеком эпохи Ренессанса. Тому же служит приведенный в обоих случаях перевод полного названия сборника новелл Баргалби: «За-

бавы, во время которых...». Подобный эффект порождают, думается, и отсылка к пятой новелле «Забав», которая, совершенно в духе Ренессанса, заново пересказывается писателем XX – XXI веков, и даже выбор места действия новеллы «Сон Ричхардо»: Сиена – город, с которым был прочно связан многими поколениями род Баргальи.

Вместе с тем семиотика данного имени в контексте новеллы Ю. Буйды указывает и на иной знаковый ряд. Писатель столько же включается сам и включает читателя в живую жизнь Ренессанса, сколько ищет и находит в ней точку, ценностно отличную от позиции Баргальи. Новелла Буйды решительно не может быть отнесена к числу тех простеньких забав, которыми веселил читателей незатейливый автор эпохи Возрождения. Она, даже при отсутствии повествовательной рамы, предельно близка по сказовому стилю и сюжету ренессансным новеллам совсем другого – скорее Боккаччо, чем Баргальи – художественного уровня. Здесь мы встречаемся с тем, что Е.М. Мелетинский отметил как важнейшую черту поэтики новелл Боккаччо. «Основное действие в новеллах Боккаччо, особенно в новеллах жанрово-типичных (охватывающих один замечательный случай и его последствия и отмеченных развитым нарративом), – пишет Е.М. Мелетинский, – представляет собой медиацию между двумя ситуациями, выполняет функцию оператора перемены, трансформации ситуаций, как это отчасти было и в средневековой новелле. Базовые композиционные блоки <...> сводятся к борьбе за осуществление желаний в виде какого-то приобретения (богатства, любовницы и т. д.), требующего изменения status quo, либо за сохранение того, чем персонажи владеют (жизни, жены, имущества и т. п.), от возможного ущерба, либо за возвращение уже утраченного»³.

В новелле «Сон Ричхардо» реализуется первая из перечисленных моделей – Лавинелла, влюбленная в Ричхардо, изобретает способ, который помог бы ей сблизиться с возлюбленным: вечером во время карнавала она, надев маску, подходит к Ричхардо и нежным жалобным голосом просит «позволения зажечь от его светильника свой фонарь». Заинтересованный незнакомкой Ричхардо ведет ее в свой дом, где она становится его любовницей, оставаясь при этом неузнанной, ибо по ее требованию из комнаты были вынесены все светильники. Далее, в полном соответствии с сюжетной схемой ренессансной новеллы, Лавинелла своими хитростями все более интригует героя, уже сгорающего от любви. И тут реализация первой сюжетной модели пресекается, и в новелле начинает «работать» сильно преобразованная вторая сюжетная модель, где герой стремится сохранить обретенное: Лавинелла, выйдя замуж за Ричхардо, то ли узнавшего, то ли не узнавшего в ней карнавальную незнакомку, ежегодно в мечтах ли, во сне ли, в фантастическом ли видении возникает перед героем и воспроизводит сцену первой встречи. То же делает и Ричхардо:

«Каждый вечер в последний вторник карнавала Ричхардо с волнением выходил из дома с зажженным светильником в руках, и всякий раз с другой стороны улицы его окликала юная девушка с погасшим фонарем: «Любезный юноша, будьте так добры и не откажитесь зажечь от вашего светильника мой фонарь, который совсем погас»⁴. Слова незнакомки единожды передаются в пересказе и дважды в форме прямой речи, образуя в новелле тот род сюжетной связки, который в произведениях ренессанса нередко создавала неоднократно воспроизводимая шутка.

Следует, однако, заметить, что в произведении Ю. Буйды ренессансная новеллистическая традиция соединяется с чертами романтической и неоромантической новеллы, где большую значимость обретает все, что связано со сном, грезой, мистикой или, как минимум, с неоднозначностью. Именно так нарисованы писателем сцены всех, кроме первого, свиданий Ричхардо с незнакомкой в маске, но с особенной силой эта тенденция проявилась в финале новеллы, когда по настоятельной просьбе героя маска решила открыться ему. Этот момент представлен художником как миг пересечения героем границы бытия-небытия. Он дан в пастельных тонах, без определенности обозначений, через *да, нет и возможно* одновременно, как и в других произведениях Ю. Буйды, как в финале романа «Ермо». При этом любимая Боккаччо мысль о силе любви, превосходящей силу смерти, в новелле «Сон Ричхардо» трансформируется. Любовь в произведении Ю. Буйды достигает своей высшей точки в момент смерти, и эта высшая точка любви отмечена таким накалом чувства, что земные пределы оказываются тесны для него.

В романе «Ермо», самом крупном и значительном «итальянском» произведении Ю. Буйды, черты новеллистической поэтики проявились столь ярко и многопланово, что без большой натяжки роман этот можно считать собранием новелл, особым образом организованным, базирующимся на действии разнообразных центростремительных влечений. В метатекстовой сфере романа разговору о новелле отводится особое и едва ли не главное место. И в этом случае Ю. Буйду очень занимает такое важное звено художественности, как *paratíva*, искусство рассказывания в его отношении к подлинности или ложности, то есть именно то, что лежало в основании ренессансной новеллы. Так же, как в «Сумме одиночества», в начале романа «Ермо» писатель говорит о взаимообратимости события, пересекающего границу жизни и литературы в обоих направлениях и, вследствие этого, о невозможности вынести вердикт относительно степени его реалистичности. «Грубо говоря, ложны не истории, которые рассказывает Юджин, – ложна сама история, реальность, – пишет Ю. Буйда. – Поэтому роман кажется парадоксальным упражнением на тему «Мысль изреченная есть ложь», если под речью понимать нашу жизнь в нашем мире» (12 – 13). В этой системе отсчета первостепенно значимым становится стиль,

взятый не как чистая форма, а как вполне личностная манера рассказывания, описания, как «категория идеологически содержательная» (33). Будучи романистом и новеллистом, герой романа, Ермо-Николаев, как и его автор, настойчиво ищет тот единственный стилевой поворот слова, который сохранил бы в нем начало жизни, не превращая его в *traier canson per forsa di scrittura* (33). Здесь сказывается и тяготение к ренессансной традиции (сверхзначимость нарратива, риторичность), и борьба с ней, борьба, которая в романе оказывается безысходной, поскольку она и есть творчество.

Ермо-Николаев, то сливаясь с автором, то отделяясь от него, размышляет о жанровых принципах новеллы и ее связи с романом. Не отрицая историчности таких жанровых сопряжений, Джордж Ермо в своем творческом сознании разводит новеллу и роман, полагая, что их структурное наложение есть путь в никуда. Говоря о романах Набокова, он замечает: «Однако его упрямое стремление добиться в любом романе совершенства новеллы не вызывает у меня никаких других чувств, кроме восхищения: *potituri te salutant*. На этом пути невозможны ни «Дон Кихот», ни «Война и мир», ни «Братья Карамазовы», но кто-то же должен своим огнем осветить путь в пропасть» (70). Для романа стремление к структурному совершенству новеллы крайне опасно потому, что с точки зрения Ю. Буйды роман не должен порождать у читателя вопрос о взаимоотношениях искусства и действительности, делать своим предметом «приключения разума» (выражение Ермо), что вполне естественно и даже поощряемо в новелле. Поэтому Ю. Буйда всякий раз, говоря о творчестве своего героя, с такой скрупулезностью указывает на жанр того или иного произведения Ермо-Николаева – новеллы либо романа. Однако эти упоминания, важные для Ю. Буйды, в рецептивном поле в значительной степени утрачивают свою абсолютность, ибо фабулы ряда романов героя кратко пересказаны в тексте «Ермо», и в этом пересказе они начинают сближаться с тем типом новеллы, который принято называть новеллой «романической», отличающейся от классических ренессансных образцов бóльшим вниманием к событиям, бытовым подробностям, характерам героев. В этом смысле роман «Ермо» по своей поэтике принципиально отличен от романов его героя-писателя, поскольку он изначально задуман не просто как произведение об определенном герое и его жизни, но как роман о романе или романах, равно как и роман о новеллах и вообще как текст о текстах и текст текстов. Множество фабульно сжатых или относительно развернутых текстовых включений неизбежно новеллизируют роман «Ермо», правда, не столько в плане структуры основного романного сюжета, сколько в плане нарратива, поскольку общий повествовательный фон, кроме прочего, воспринимается как своего рода рама для включенных в роман литературных форм и, таким образом, воскрешает в памяти читателя представления о нарративной композиции ренессансных сборников новелл. По

своей текстовой природе формы эти могут быть различны: замыслы произведений, истории и предыстории героев, экфрасис или, как уже отмечалось, краткий пересказ романа, но все они сюжетно тяготеют к новеллистичности, имея при этом разную степень проработанности (факт сознательный, вполне отвечающий выбранному Ю. Буйдой жанровому ракурсу) и разные типы нарратива. Так, сжатый до размера новеллы пересказ сюжета романов Ермо-Николаева нередко разрывается метатекстовыми вкраплениями, какими в целом насыщен роман «Ермо»⁵. Однако, несмотря на прерывистость повествования, сюжет в пересказе сохраняет цельность, приобретая благодаря сжатости ту упругость новеллистического действия, которую И.П. Смирнов справедливо связывает с характерным для данного жанра редуционизмом⁶.

Таков пересказ первого романа Ермо-Николаева «Лжец». Роман этот, замечает Ю. Буйда, «был по достоинству оценен критиками, не оставившими камня на камне от <...> “претенциозного, вычурного произведения”» (11 – 12). Но именно то, что в романе могло породить претенциозность и вычурность, отсекается в его пересказе, благодаря чему два сюжетных плана – героини и героя-визионера – оказываются предельно тесно связаны, что обуславливает их слияние в финале, преопределенное всем ходом повествования: Эмили гибнет в пьяной кабацкой драке, как это с опережением несколько более романтизировано виделось Юджину в его истонченном воображении, и герой винит в ее гибели себя. Этот сюжетный ход, стирающий границу между искусством (в романе «Лжец» – воображением, не перелившимся в письменный текст, но имеющим ясно выраженную творческую природу) и реальностью, предрекает сюжет новеллы «Дело графа О.», один из героев которой художник Якопо дельи Каррарези создает полотна, порождающие точное повторение изображения в жизни. Таким образом, присутствующий в пересказе романа и в новелле характерный для последней сюжетный пуант сближает две, казалось бы, различные, формы.

То же можно сказать о большинстве пересказов литературных сюжетов, включенных в роман «Ермо», будь то циклы репортажей («Бегство в Египет»), киносценарий («Макбет»), пьеса («Клеменс», «Пешное действие») и др. Почти всегда пересказ сюжета этих произведений трансформирует исходный жанр в новеллу или нечто близкое к ней.

В отдельных случаях в романе сжато излагается сюжет произведений, не принадлежащих перу Ермо-Николаева, но так или иначе с его произведениями связанных. При этом тип нарратива может меняться, смещаясь в сторону ранних новеллистических или предновеллистических форм. Таков пересказ сюжета трагедии Симеона Полоцкого «О Навуходносоре царе, о теле злате и о трех отрочех, в печи не сожженных». Пересказ этот по характеру повествования близок к новеллино, жанру позднего

средневековья, открывшему путь ренессансной новелле. Как известно, источником сюжетов для новеллино нередко служили библейские предания, перелавшиеся авторами новелл в форме, близкой к «примеру» – короткой новелле, базирующейся не столько на изложении событий, сколько на некоем назидании, что мы и обнаруживаем в случае с трагедией Полоцкого, пересказанной в романе «Ермо».

Новеллистичны по типу сюжета и принципам включения в роман истории многих героев «Ермо» – от Софы Илецкой до Агнессы Шамардиной и художника Игоря. Причем каждый из этих сюжетов несет в себе потенциал внутреннего ветвления, продуцирования новых сюжетных линий и форм, развитых или только намеченных, но также новеллистичных по природе своей. Формы эти либо вмещаются одна в другую, либо образуют разновидность фракталов, либо существуют параллельно, но сохраняя взаимосвязанность, порождая порой нечто вроде гипертекстовой структуры. Так, из блестящей новеллы, которую образует внутри текста «Ермо» изложение истории Джанкарло ди Сансеверино, прорастает еще один даже не просто новеллистический сюжет, но вполне законченный текст – рассказ Джанкарло о затворнице Лауре по прозвищу Сколастика. Несмотря на то что цельность повествовательного пространства новеллы порой нарушается инотекстовыми включениями (реплики Джорджа, авторские ремарки), границы его определены вполне ясно и жанровый принцип выдержан полностью.

Иной тип сцепления сюжетов явлен в истории Агнессы Шамардиной. Здесь разделенные временем события представлены как объективно независимые, но соотносимые в пределах субъективного сознания Джорджа Ермо. Акцентуация первого признака (независимости) происходит за счет включения в текст романа точной цитаты из Библии (3 Цар. 1, 1 – 4), намечающей сюжетную завязку с последующей отсылкой к библейскому развитию сюжета, связанного уже не с царем Давидом, а с историей любви царя Соломона и Ависаги Сунамитянки и несущего в себе потенциал новеллистичности. Здесь же можно усмотреть скрытую отсылку к литературным переложениям этого сюжета (повесть Куприна «Суламифь», к примеру), в сравнении с которыми несколько фраз, адресующих читателя романа «Ермо» к библейским событиям и прорисовывающих лишь очертания известной истории, несут в себе больший сюжетный динамизм, чем развернутое повествование, и, следовательно, яснее сигнализируют о своей потенциальной новеллистичности. Библейский прасюжет, преломляясь в истории Агнессы Шамардиной, сильно трансформируется, но не порывает связи со своей древней и, что очень важно, сакральной параллелью. Героиня неоднократно именуется в романе Ависагой Шамардиной, и это парадоксальное по звучанию сочетание соединяет отдельно существующее, в значительной степени снимая временные межи.

Сам текст романа на этом отрезке повествования строится так, что переключение нарративных регистров заставляет читателя внимательно следить за расставленными автором кавычками: Ермо предстает то как автор-новеллист, то как герой написанного о нем романа и снова как автор-новеллист. Причем текст и новеллы, и романа свободно переливается через жанровые границы, образуя внутренние повторы, лежащие в пределах разных жанровых полей. Так возникает особая, пронизанная новеллистичностью архитектура текста, в котором почти каждый фрагмент, отсылающий к новелле, одновременно отсылает к роману, и наоборот. Не случайно органично вошедшая в роман и в то же время сохранившая в себе черты новеллы с восходящими к ренессансным сюжетам авантюрными элементами история Агнессы Шамардиной, и особенно финал ее, напоминает биографу Ермо-Николаева Фредерико де Лонго одну из *новелл* Честертона, как и в другом случае, когда сюжет романа Ермо «Путешествие в» напоминает Малькольму Каули новеллу часто упоминаемого Ю. Буйдой Натаниеля Готорна «Векфилд». Замечание, что сюжет новеллы Готорна годится в качестве источника скорее для Кафки, чем для Ермо, указывает на разность творческой манеры, но не отменяет возможности жанровых параллелей. При этом герой-романист, равно как и автор романа «Ермо», понимают опасность балансирования на границе двух исторически связанных, но разных жанров. Именно поэтому Ю. Буйда стремится найти ту меру в соотношении романного и новеллистического, которая позволяет соединить или соотнести два жанра, не посягая на их исходные принципы, благодаря чему роман сохраняет масштабность поставленных и решаемых проблем, а новелла как важнейшая структурная единица целого постоянно удерживает читателя на гребне сюжетного напряжения.

Из многочисленных новелл Ермо-Николаева в романе приведен полный текст только двух – «L'art de mer» и «Дело графа О.». Несмотря на то что авторски они объективированы и представляют собой образцы художественного творчества героя, то есть написаны в *ego* манере, отмечены особенностями *ego* мировидения, одновременно новеллы эти обнаруживают близость к рассказам Ю Буйды, не имеющим отношения к роману «Ермо». Следовательно, мы можем рассматривать данный *intext* вне зависимости от приданного ему авторства, как первичный, принадлежащий прежде всего перу автора «Ермо». При таком подходе позволительно будет говорить о проявлении в новеллистике Ю. Буйды еще одной тенденции, связанной на сей раз с жанровой моделью модернизма, но не в набокковском варианте, который не раз оговаривается в романе «Ермо», а в той ее разновидности, которая сложилась в новеллах П. Муратова, нередко воскрешающих ренессансные признаки жанра.

Как известно, Муратов был переводчиком и редактором собрания новелл итальянского Возрождения, вышедшего в трех частях в 1912 –

1913 гг. Блестящее знание ренессансной новеллистической традиции позволило ему очень тонко и гибко воспользоваться ею в своем собственном творчестве. В его новеллах обнаруживаются явные и скрытые отсылки к ренессансным сюжетам, использование знакомых читателю по литературе Возрождения деталей и мотивов, попытки воссоздания живого колорита европейской и, в частности, итальянской жизни XV – XVI веков. Граница между вымыслом и реальностью в новеллах Муратова сознательно размыта. Писатель строит повествование так, что *как бы* реальные или *действительно* реальные в своей именной, географической, хронологической точности отсылки к разного рода источникам создают у воспринимающего иллюзию подлинности *всех* описываемых событий. Сюжетная коллизия новелл Муратова нередко предстает как нечто выявившееся в результате разысканий, исследований и т. п., то есть вполне достоверной по своим источникам.

Все эти черты сближают вставные новеллы романа «Ермо» с новеллами Муратова. Новелла «Дело графа О.», представленная в сюжетном истоке как семейное предание рода Ермо-Николаевых, включает в себя повествование о некоем итальянском художнике, который, будучи вписан в семейную историю, обретает признаки подлинности. Причем приданный ему необычный дар воздействия через искусство на жизнь (что и легло в основу сюжета новеллы) родственен тому, которым Муратов наделяет героя одной из лучших своих новелл – Лоренцо Луццо по прозвищу Морто да Фельтре («Морто да Фельтре»), не только предсказавшего, но и предопределившего одним из своих полотен смерть Джорджоне.

Характерное для Муратова соединение в одном произведении жанровых признаков новеллы и эссе проявилось во второй вставной новелле романа Ю. Буйды «L'art de meг»⁷. Здесь так же, как в отдельных новеллах Муратова (в «Богине», к примеру), в основу произведения положен не интерес к событиям, каковые в новелле практически отсутствуют, но интерес к *наблюдениям*, к их смене и многообразию, что и определяет динамику сюжета. Кроме того и в этом произведении обнаруживается та же, очень значимая для Ю. Буйды, зыбкость границы между искусством и жизнью, которую как творческий принцип, восходящий к ренессансной новеллистике, декларирует Муратов в предисловии к «Новеллам итальянского Возрождения», хотя и проявляется это на сей раз иначе, чем у Муратова. Наблюдения в новелле, написанной героем романа «Ермо», обращены не столько вовне, сколько вовнутрь, в глубины его миро- и самосознания. Как бы солидаризируясь с выводами биографа Ермо-Николаева Федерико де Лонго, Ю. Буйда отмечает, что новелла «L'art de meг» «является хоть и причудливым, но правдивым отражением тогдашних настроений и размышлений писателя, в гораздо большей степени, чем дневники и немногие письма, лишенные того своеобразного юмора, который, ка-

жется, и является главным героем новеллы» (80). Замечание о юморе как главном герое новеллы здесь также показательно и отсылает читателя к насыщенной юмористическими и комическими высказываниями и ситуациями новеллистике Возрождения.

Таким образом, и роман «Ермо», и связанная с ним новелла «Сон Ричардо» в значительной степени демонстрируют читателю то, что можно назвать «возрождением Возрождения» и что, как показывают многие произведения Ю. Буйды, вполне отвечает его собственным эстетическим и духовным предпочтениям. «Итальянские» произведения писателя органично совместили следование традициям с «живой жизнью» жанра, благодаря чему читатель, как и во времена Ренессанса, способен ощутить свою непосредственную, здесь и теперь, связь с рассказыванием как главным событием новеллы.

¹ Буйда Ю. Сумма одиночества. Октябрь. 1998. №11. С. 103.

² Там же. С. 103.

³ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 84.

⁴ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. М., 2000. С. 214. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.

⁵ Общая структура романа и характер нарратива в нем таковы, что в авторской игре разными текстовыми планами один уровень легко замещается другим, и метатекст становится одним из равноценных видов романного текста.

⁶ Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993.

⁷ Об этой особенности поэтики новелл П. Муратова см.: Рицци Д. Литературный и художественный контекст в «итальянских» новеллах П. Муратова // «Вторая проза»: Русская проза 20 – 30-х годов XX века. Trento, 1995.

