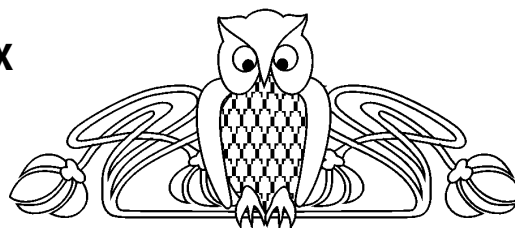




УДК 821.133.1.09-31+929 Маркиз де Сад

МЕТАЛЕПСИС В АВТОРСКИХ ПРИМЕЧАНИЯХ РОМАНОВ МАРКИЗА ДЕ САДА

В. Д. Алташина



Алташина Вероника Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, v.altashina@spbu.ru

Металепсис, т. е. переход от одного нарративного уровня к другому, используется маркизом де Садам для изложения его философских идей, подтверждения достоверности изображаемого, полемики с просветительской идеологией. В статье анализируется металептическая функция авторских примечаний в романах маркиза де Сада.

Ключевые слова: риторический металепсис, онтологический металепсис, *mise en abîme*, маркиз де Сад, примечания.

Metalepsis in the Auctorial Notes in Marquis de Sade's Novels

V. D. Altashina

Veronika D. Altashina, <https://orcid.org/0000-0002-8134-3923>, Saint Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, 199034, Russia, v.altashina@spbu.ru

Metalepsis, the transition from one narrative level to another, is used by Marquis de Sade to expound his philosophical ideas, confirm the authenticity of facts, enter into dispute with Enlightenment's ideology. The article analyzes the metaleptic function of the author's notes in de Sade's novels.

Key words: rhetorical metalepsis, ontological metalepsis, *mise en abîme*, Marquis de Sade, author's notes.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-427-431>

Классическое определение металепсиса (греч. *metalepsis*, от *meta* – следование за чем-либо, превращение, переход к другому состоянию, выход за пределы чего-либо и *lambano* – беру) таково: один из видов метонимии, риторическая фигура, заключающаяся в употреблении понятия, выражающего последующий момент вместо понятия, выражающего предшествующей, например, «до могилы» вместо «до смерти»¹. Ю. Б. Боров в энциклопедическом словаре «Эстетика. Теория литературы», отмечая, что данный термин редко употребляется, предлагает два определения: в риторике – «фигура, которая художественно осуществляется через напластование одного тропа на другой»; в нарратологии – «обозначает точки пересечения различных «уровней» повествования, возможно неожиданных с точки зрения логичности структуры»². Определение расплывчатое, без ссылки на Ж. Женетта, который в 1972 г. дает этому термину новую жизнь.

В книге «Фигуры III» он вводит термин «нарративный металепсис», который активно

используется в современном западном литературоведении, но в России пока остается на периферии научных исследований. Это «подвижная, но священная граница между двумя мирами – тем, в котором идет повествование, и тем, о котором идет повествование. Переход от одного нарративного уровня к другому может в принципе осуществляться только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации. Всякая другая форма перехода хоть порой и возможна, но всегда является отклонением от нормы»³. В 2004 г. Ж. Женетт возвращается к идее металепсиса и посвящает ему отдельную работу, демонстрируя разные варианты и эффекты того, как металепсис подрывает «добровольный временный отказ от недоверия» к истинности рассказываемой истории⁴. Многочисленные исследователи, обратившие свое внимание на эту фигуру, определяют металепсис как «подрыв разделения между повествованием и историей», как «странный виток» в повествовательной структуре, «короткое замыкание» между «вымышленным миром и онтологическим уровнем автора», «нарративное короткое замыкание», ведущее к внезапному коллапсу в повествовании⁵. Актуальность данного термина подтвердила прошедшая в 2002 г. Международная конференция «Металепсис сегодня», материалы которой были обобщены в сборнике «Металепсис. Отклонения от изобразительного соглашения»⁶, вышедшем во Франции в 2005 г.

Исследователи выделяют разные виды металепсиса⁷, как правило, отмечая наличие двух основных типов – риторического и онтологического: первый характеризует специфику повествования, второй затрагивает саму фабулу.

Риторический металепсис, будучи наиболее распространенным, представляет собой открытое вторжение автора в дискурс, например, когда Дидро-повествователь в «Жаке-фаталисте» задается вопросом: «Почему бы Жаку не влюбиться второй раз?», или обращается к читателю: «Вы видите, читатель, что я нахожусь на верном пути и что от меня зависит помучить вас»⁸. Использование риторического металепсиса считается характерным для реалистической литературы XIX в., когда экстрадиетический нарратор, оставив на время своих героев, делится личными размышлениями с читателем.

Онтологический металепсис является более сложной структурой, когда автор непосредственно



вторгается в созданный им вымышленный мир или, наоборот, герой «выскакивает» из вымысла в реальную действительность, как это делают Аугусто Перес, герой «Тумана» (1914) М. де Унамуно, или герои драмы Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). Онтологический металеписис в большей степени типичен для металитературы модернизма и постмодернизма. Онтологический металеписис, соединяя реальный и выдуманный мир в единое целое, заставляет усомниться в существовании границ между ними, увидеть в вымышленной истории репрезентацию реальности в обнаженном и истинном виде.

Чаще всего в художественном тексте встречается один из этих типов металеписиса, но иногда автор использует риторический и онтологический одновременно, что ведет к полному разрушению границ между вымышленным и реальным мирами. Такой металеписис называют синкретическим (М. Бокбза Каан⁹) или гетерометалеписисом (по определению С. Рабо¹⁰). Он объединяет «мир, в котором происходит повествование, мир, в котором происходит вымышленное действие, и мир рецепции произведения», т. е. соединяет автора, персонажей и читателей в единое неделимое целое, призывая к глубокой интерпретации, наделяя текст новыми смыслами¹¹.

Сад, стремясь к максимально достоверному изображению жизни и природы человека, творчески использует риторический и онтологический металеписис в своих поздних романах, призывая читателя к верному прочтению произведения и глубокому осмыслению действительности. Исследователи металеписиса, как правило, обращаются лишь к двум произведениям XVIII в. – «Жизни и мнениям Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767) Стерна и «Жаку-фаталисту и его хозяину» (1765–1780) Дидро; представляется важным и продуктивным обратиться к изучению этой нарратологической фигуры в романах де Сада.

Онтологический металеписис представлен приемом *mise en abîme*¹², когда в тексте идет отсылка к другим произведениям самого автора. Так, в «Новой Жюстине» один из персонажей читает «Философию в будуаре», а сноска поясняет, что это произведение написано той же рукой и достойно интереса любопытствующих¹³. Завершается же роман словами одного из героев, который, прослушав историю Жюстины, заключает: «Да, вот они, “Несчастья добродетели”, а вот здесь, указывая на Жюльетту – “Процветание порока”» (НЖ, 1110). На следующий день Жюльетта начинает свой рассказ, «с которым читатели познакомятся в следующих томах» (НЖ, 1110). Ее повествование завершается такими словами героини: «Ах, друзья мои, не будет ли прав тот, кто однажды напишет историю моей жизни, назвав ее “Процветание порока”»¹⁴. Первый роман был издан под названием: «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели, за которой следует История Жюльетты, ее сестры» (1799), а перед началом второго романа в рукопи-

си было указано: «Жюльетта, или Процветание порока» (1801). Таким образом, сам текст произведения, делая отсылку к самому себе, соединяет два мира – тот, о котором ведется повествование, и тот, в котором ведется повествование.

Риторический металеписис представлен обращением к читателям и открытым вторжением экстрадиегетического нарратора в текст романов. В «Новой Жюстине», в отличие от двух предыдущих версий («Жюстина, или Злоключения добродетели», опубликовано 1930; «Жюстина, или Несчастья добродетели», 1791), где сама героиня рассказывала о своей жизни, рассказ идет от третьего лица, что дает возможность повествователю непосредственно обращаться к читателям. Так, с самого начала он указывает, что история добродетельной Жюстины призвана доказать, что в нашем мире несчастья преследуют добродетель, в то время как процветание сопутствует преступлению, а поскольку для Природы добродетель и порок идентичны, то, следовательно, гораздо разумнее быть среди злых, которые процветают, нежели среди добродетельных, которые страдают (НЖ, 396). Идея о равенстве порока и добродетели в природе будет неоднократно подтверждена в романе: то, что в одних странах и веках считалось правильным и необходимым, ныне расценивается как преступление против человечности, что свидетельствует об относительности всего в мире и невозможности однозначной морали. Литератор-философ, цель которого говорить правду, должен быть жестоким по необходимости, чтобы одной рукой беспощадно срывать «нарядные суеверия, которыми глупость украшает добродетель», а другой бесстрашно показывать «наивным обманутым умам» порок в окружении роскоши и наслаждений (НЖ, 396).

Далее непосредственные обращения к читателю и употребление местоимения «мы» («мы полагаем», «мы раскрываем эти факты» и т. п.), свидетельствующие об авторском присутствии, регулярно встречаются в тексте романа, что не было характерным для литературы XVIII столетия. От автора зависит, проявлять ли свое присутствие в тексте или же спрятаться, только он принимает решение о проницаемости или непроницаемости границ между реальным и вымышленными миром. Многие авторы XVIII в. (Монтескье, Мариво, Прево, Дефо, Ричардсон и др.) пытались выдать свои произведения за подлинные мемуары или письма, скрыть свое авторство, чтобы убедить читателя в подлинности рассказываемой истории. Сад же, вслед за Филдингом, Стерном и Дидро, акцентирует волю автора-создателя, что ярко проявляется и во многочисленных авторских сносках, металеписическую функцию которых мы проанализируем в данной статье. Авторские примечания встречаются в художественном тексте не так часто, как правило, сводясь к минимуму. Романы Сада поражают их изобилием: в «Новой Жюстине» примечаний



насчитывается более пятидесяти, в «Жюльетте» – более ста. При этом их объем варьируется от нескольких слов до пространственных рассуждений, занимающих десятки строк.

По характеристике Ж. Женетта, авторские комментарии в большей степени характерны для дискурсивных текстов, нежели для художественных. Они относятся не к паратексту, но составляют неотъемлемую часть романа, являясь, по сути, замечаниями в скобках, продолжая, разветвляя, видоизменяя текст, давая возможность для второго уровня прочтения¹⁵. Что же касается художественной литературы, то, по мнению исследователя, авторские примечания встречаются лишь в текстах, фикциональность которых является «нечистой», слишком маркированной историческими отсылками или философскими размышлениями. Эти примечания неизбежно подчеркивают дискурсивный характер произведения, ведя к разрыву повествовательной системы¹⁶, т. е. выполняют ту же функцию, что и металепсис, что до настоящего времени не попало в поле зрения исследователей. С нашей точки зрения, авторские примечания, будучи неотъемлемой частью текста, свидетельствуют о его сложной многоуровневой структуре, ведут к разрушению границ между миром, в котором идет повествование, и миром, о котором идет повествование, и, таким образом, представляют собой особый вид металепсиса. «Чем дальше роман отходит от своего заднего исторического плана, тем больше авторское примечание является несуразным и трансгрессивным, подобно выстрелу референциального пистолета по фикциональной концепции»¹⁷.

Сад метко стреляет из своего «пистолета»: при помощи металепсиса в целом и авторских примечаний в частности он, с одной стороны, открыто заявляет о фикциональности текста, но, с другой, прочно связывает оба мира в единое целое.

Ж. Женетт в разделе, посвященном фикциональным текстам¹⁸, пишет лишь об одной главной функции авторских примечаний – документальности, призванной подтвердить верность сведений, прежде всего исторических, дать отсылку к источникам, определить понятие, пояснить аллюзию. «Итак, в фикциональном тексте подавляющая часть всех авторских примечаний является документированным дополнением и лишь очень малая – авторским комментарием»¹⁹. Совсем не так у маркиза де Сада. Хотя документальная составляющая авторских примечаний в его романах велика, сами они исключительно разнообразны.

В примечаниях автор помещает свои рассуждения о философии, политике, социальном устройстве, религии, дополняя идеи, вложенные в уста героев, развивая их базовые положения, уточняя, ссылаясь на источники. Сад открыто высказывает атеистические и материалистические воззрения, свою концепцию Природы и человека. В целом придерживаясь философии механистического материализма Гельвеция и Гольбаха, вдохновляясь

их трудами, которые он часто вольно пересказывает в тексте, он упрекает своих современников в недостаточной категоричности: «Любезный Ламетри, глубокомысленный Гельвеций, мудрый и ученый Монтескье, почему же, столь хорошо сознавая эту истину, вы недостаточно развили ее в своих божественных книгах? О век торжества невежества и тирании! Какой вред они нанесли человеческим знаниям! и в каком рабстве держали самые великие умы вселенной! Осмелимся же сегодня говорить открыто, поскольку можем это делать; и поскольку мы обязаны раскрыть правду людям, осмелимся раскрыть ее полностью!» (Ж, 334). Сад стремится выразить более радикально идеи просветителей, высказать их открыто и наглядно. Задача философии – рассеять сумерки заблуждений, ибо скрывать от людей важные истины, значит, плохо любить их (НЖ, 430). Он подвергает критике просветительские взгляды на природу человека, в которой, по его мнению, изначально содержится стремление к злу, насилию, разрушению и преступлению. Естественный человек купался бы в крови, утверждает он, разбивая традиционную гипотезу о добрых задатках, изначально вложенных в человека. «Первые импульсы природы всегда толкают к преступлению; те, что предрасполагают к добродетелям, всегда вторичны и являются плодом воспитания, слабости или страха» (Ж, 1056). Эгоизм определяет поведение человека, которому свойственно стремиться к блаженству, к счастью, но каждый понимает это по-своему: «Нерон находил такое же удовольствие, перерезая горло своим жертвам, как и Тит, стремясь осчастливить кого-то каждый день» (НЖ, 424).

Авторские примечания, выражающие согласие с мыслями героев, открыто заявляют позиции самого Сада, усиливая дискурсивный металепсис, характерный для философского романа, когда автор вставляет свои мысли в уста персонажей. Таким образом происходит слияние мира автора с миром вымышленным и миром читателя, что подчеркивает актуальность произведения. «Интерпретировать – значит попытаться понять смысл того мира, который изображен в произведении, исходя из внешней точки зрения, автора или читателя», и металепсис предлагает такую идеальную возможность²⁰.

Обращаясь к читателям (НЖ, 827, 939), писатель объясняет художественные особенности своих произведений, например, такую характерную примету своего стиля, как стремление избежать лишних слов (НЖ, 827) или умение набросить вуаль на пикантные сцены, чтобы лишними подробностями не сковать воображение читателя (НЖ, 884, 952): перед нами один из редких в XVIII в. самосознающих романов, рефлексивных над текстом и процессом его создания.

Документальная составляющая примечаний в романах Сада велика, особенно когда речь идет об исторических, географических, этнографических



сведениях, призванных подтвердить то или иное рассуждение, ссылок на источники, объяснении неизвестных понятий и реалий, обращениях к собственному жизненному опыту или событиям современной истории. Автор комментирует слова и поступки героини (НЖ, 955, 1012; Ж, 283, 618, 698), уверяет в достоверности фактов и лиц (НЖ, 960; Ж, 832, 834, 866), подчеркивая тем самым балансирование на грани реальности и вымысла.

Обозначим основные типы этих примечаний.

Цитирование:

а) отсылка к источнику с точным указанием автора, названия и часто страницы (НЖ, 863, 1066; Ж, 243, 407, 431, 641, 715 (3), 716, 724, 783, 817, 893);

б) дословная или вольно перефразированная цитата с отсылкой к тексту (НЖ, 753; Ж, 517, 750, 863);

в) ссылка с добавлением собственного комментария (НЖ, 654, 952; Ж, 336, 340, 343, 515, 750, 965).

Сад, будучи чрезвычайно образованным человеком, ссылается на Петрония и Аристотеля (Ж, 336), Геродота (Ж, 716), Тацита и Лукиана (Ж, 863), «Путешествие на Сицилию и Мальту» (1755) английского автора Брайдана (НЖ, 753, 1350) или «Историю Бретани» (1707) дона Болино (НЖ, 654, 1331), «Исторический словарь знаменитых людей» (1768) аббата Барраля (НЖ, 408, 1438), «Галантных дам» (изд. 1722) Брантома (НЖ, 431), анонимный памфлет Гольбаха «Портагивная теология» (1768) (НЖ, 515, 1455), «Дух нравов и обычаев разных народов» (1780) Демёнье (Ж, 715), «Персидские письма» (1721) Монтескье (НЖ, 724), «Рассуждения на первую декаду Тита Ливия» (1519) Макиавелли (НЖ, 750), стихотворные сборники кардинала де Берни (1715–1794) и т. п.

Исторические, географические, этнографические сведения.

Очень часто автор подкрепляет свои философские идеи, высказанные героями в тексте (дискурсивный металепис), ссылками на исторические, географические этнографические источники. Когда речь заходит о невестке неаполитанского короля Фердинанда, то Сад указывает, что это французская королева Мария-Антуанетта (Ж, 1025). Рассуждения Делбен о полигамии подтверждены примерами из древней Персии или нравами древних бретонцев (Ж, 242), а когда Жюльетта перечисляет пап, погрязших в преступлениях и дебошах, то приводимые ею сведения находят дополнительное подтверждение в сносках (Ж, 857–859). Жестокие преступники, терзающие своих жертв, ссылаются на своих знаменитых предшественников, будь то Нерон, китайский император Кие (НЖ, 1026) или древние кельты (НЖ, 1027; Ж, 898), а их сексуальные извращения находят подтверждения в истории (НЖ, 416; Ж, 763, 340).

Объяснение незнакомых слов и реалий.

Часто в примечаниях Сад поясняет то или иное понятие (НЖ, 445, 480, 785, 807, 850, 971), проявляя свои познания в лексикологии, истории,

географии, минералогии, медицине. Например, когда Жюльетта оказывается в России, то примечание указывает, чему равны пятьдесят верст (Ж, 987) или что представляет собой «кнут» (Ж, 977). Когда героиня посещает Неаполь, то объясняется, чему равна неаполитанская унция или что о знаменитом фалернском вине писал еще Гораций (Ж, 850). Автор дает рекомендации, подробно комментирует различные либертинские нравы и обычаи (Ж, 232, 763, 1144, 1200; НЖ, 416).

Ссылки на современные события.

Хотя Сад указывает на то, что действие обоих романов приходится на дореволюционные годы (Ж, 239), в ссылках он часто обращается к событиям революции. Например, он сожалеет о том, что после того, как забрезжил луч философии и нация начала возрождаться, предрассудки вновь утверждаются в мире, а справедливость восстанавливается лишь через возвращение к папским химерам (НЖ, 692). Эта сноска имеет непосредственное отношение к годам создания «Новой Жюстины»: возрождающаяся нация – это революционная Франция, возвращение спокойствия и справедливости относится к термидорианской политике. Сад радуется окончанию террора, но выражает обеспокоенность усилением власти церкви (НЖ, 1336). «Равенство, установленное Революцией, есть лишь месть слабого сильному, но такая реакция справедлива: у каждого свой черед. Все снова изменится, ибо нет ничего стабильного в природе, и правительства, руководимые людьми, столь же изменчивы, как и сами люди» (Ж, 287), – пророчески рассуждает писатель в преддверии Первой Империи (1804–1815). Сад, который поначалу возглавлял революционную Секцию Пик, а позднее был помещен в тюрьму и приговорен Робеспьером к казни за чрезмерную умеренность, так выражает свое отношение к современности: «Как было бы легко доказать, что данная революция есть дело рук иезуитов, и что орлеанисты-якобинцы, которые ее воодушевляют, есть лишь потомки Лойоля» (Ж, 628). Параллель между якобинцами и иезуитами, утверждение того, что церковь и революция говорят на одном языке, свидетельствуют о прозорливости Сада, увидевшего, что вместо культа разума, свободы и равенства наступает эпоха новой диктатуры: «Неслыханно, что якобинцы Революции захотели свергнуть алтари Богу, который говорил абсолютно их языком. Еще более удивительно, что те, кто ненавидит и мечтает уничтожить якобинцев, делают это во имя Бога, который говорит, как якобинцы. Не это ли нес plus ultra человеческих экстравагантностей» (Ж, 854).

Не менее критичен писатель и в отношении монархического строя: «Вот они, чудовища старого режима, мы не обещали, что они будут привлекательными, но обещали нарисовать их такими, каковы они есть, и слово держим» (Ж, 384), – комментирует Сад слова и поступки государственных деятелей. Еще одним показательным комментарием



ем сопровождаются рассуждения о сладострастии племянницы Фридриха II и супруги штатгальтера Нидерландов Вильгельма V Оранского Софии Прусской (1751–1820), с которой Жюльетта знакомится в Нидерландах: «С каким искусством раскрыта здесь душа тиранов: сколько революций объяснены одним этим словом!» (Ж, 932). Как тут не вспомнить комментарий Ш. Бодлера к роману Шодерло де Лакло «Опасные связи»: «Революция была совершена сладострастниками. <...> Книги либертенов служат толкованием и объяснением Революции»²¹.

Маркиз де Сад активно использует металепсис в своих поздних романах, что свидетельствует об изменении литературной парадигмы на рубеже XVIII–XIX вв.: опередив свое время, писатель продуктивно использует прием, получивший широкое распространение в литературе следующих столетий. Металепсис всегда парадоксален, а именно парадокс заставляет увидеть вещи в их обнаженности, прозреть истину, к чему и стремился писатель.

В романах Сада при помощи металепсиса происходит слияние онтологий двух миров – фикционального и реального, а для этого необходимо, чтобы онтологии были каким-то образом согласованы: описываемые факты не должны противоречить друг другу, что и доказывают многочисленные авторские примечания, перекидывающие мостик между реальным и фикциональным миром. Полное слияние онтологий, по характеристике Томаса Паведа²², представляет собой особый возможный мир, в котором каждый элемент одного из уровней играет роль и на других уровнях. В романах Сада происходит создание онтологии верхнего уровня, содержащей знания здравого смысла о моделируемом мире, кальке мира реального, к осознанию чего читатель приходит именно благодаря многочисленным металепсисам.

Благодарности

Статья подготовлена при финансовой поддержке французского фонда «Дом наук о человеке».

Примечания

¹ См.: Словарь иностранных слов. URL: <http://www.inslov.ru/html-komlev/m/metalepsis.html> (дата обращения: 20.08.2018).

- ² Боров Ю. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь. М., 2003. С. 239.
- ³ Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 414.
- ⁴ Genette G. *Métalepse : De la figure à la fiction*. Paris, 2004. P. 23.
- ⁵ Pier J. *Metalepsis // The living handbook of narratology*. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de> (дата обращения: 20.08.2018).
- ⁶ См.: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation / sous la direction de John Pier, Jean-Marie Schaeffer*. Paris, 2005. Краткий обзор сборника см.: Фокин С. Л. Металепсис, или Новые приключения неуловимых фигур нарратологии // Вестн. СПбГУ. 2006. Сер. 9. Вып. 2. С. 32–38.
- ⁷ См. кратко об этом: Алташина В. Д. Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). URL: <https://culturalresearch.ru/ru/cupr-issue> (дата обращения: 14.08.2018).
- ⁸ Дидро Д. Сочинения : в 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 128, 127.
- ⁹ См.: *Bokobza Kahan M. Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction // Argumentation et Analyse du Discours*. URL: <http://aad.revues.org/671> (дата обращения: 20.08.2018).
- ¹⁰ См.: *Rabau S. Ulysse à côté d'Homère : Interprétation et transgression des frontières énonciatives // Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. P. 59–72.
- ¹¹ Ibid. P. 60–61.
- ¹² См.: *Cohn D. Métalepse et mise en abîme // Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. P. 121–130 ; Pier J. Op. cit.
- ¹³ См.: *Sade D.-A.-F. La nouvelle Justine // Sade D.-A.-F. Œuvres : en 3 t. T. 2*. Paris, 1995. P. 1058. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием источника (НЖ) и страницы в скобках.
- ¹⁴ *Sade D.-A.-F. Histoire de Juliette // Sades D.-A.-F. Œuvres : en 3 t. T. 3*. Paris, 1995. P. 1260. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием источника (Ж) и страницы в скобках.
- ¹⁵ См.: *Genette G. Seuils*. Paris, 1987. P. 330.
- ¹⁶ Ibid. P. 334.
- ¹⁷ Ibid. P. 337.
- ¹⁸ Ibid. P. 334–335.
- ¹⁹ Ibid. P. 337.
- ²⁰ *Rabau S*. Op. cit. P. 68.
- ²¹ *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Paris, 2002. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/fokin-bodler-i-laklo.htm> (дата обращения: 20.08.2018).
- ²² См.: *Pavel Th. Univers de la fiction*. Paris, 2017. P. 229.

Образец для цитирования:

Алташина В. Д. Металепсис в авторских примечаниях романов маркиза де Сада // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 4. С. 427–431. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-427-431>

Cite this article as:

Altashina V. D. Metalepsis in the Auctorial Notes in Marquis de Sade's Novels. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 4, pp. 427–431 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-427-431>