

Е.А. Сурков

Кемеровский государственный университет

**Русская повесть в историко-литературном процессе
последней трети XVIII – начала XIX века: становление,
художественная система, поэтика**

Внимание к исследованиям проблем русской литературы в историко-литературной перспективе не только не теряет своей актуальности, но и со временем становится все более активным и глубоким. Появляются не только новые имена и материалы для научного осмысления, но и новые концепции, идеи (теоретические, литературоведческие, собственно исторические), позволяющие расширить диапазон видения самого предмета научной историко-литературной рефлексии.

Наибольший интерес русские ученые XIX-XX в. проявили к вопросам трансформации и функционирования художественных систем, становления и развития отдельных жанров, типов текста и дискурсивных практик. Но, несмотря на появление и популярность целого ряда значительных и авторитетных исследований, именно в этой области филологического знания существуют до сих пор спорные или нерешенные вопросы. Касаются они, прежде всего, проблемы исторического генезиса тех вершинных эстетических феноменов, которые проявились в русской литературе уже в XIX в. Какие бы сопоставления и сравнения ни проводили ученые в своих работах (с европейской или русской традицией), тем не менее, общепринятой считается та точка зрения, что русская литература началась и плодотворно развивалась со времени творчества А.С. Пушкина. А вопрос об источниках его творческих исканий и инициатив в этом случае решается достаточно просто: так, например, Б.М. Эйхенбаум писал в свое время: «Что же такое проза Пушкина? Предшественников у нее как будто нет – русская новелла в это время почти не существовала. Ни Карамзин, ни Марлинский, ни Нарезный не могли ничего дать Пушкину» [Эйхенбаум, 1969, с. 30].

Такой взгляд на проблему «предшественников», не снижая ценности конкретных наблюдений, показывает, что вопрос об источниках, предваривших, сформировавших и генерировавших классические тексты русской литературы XIX в., не только не решен, но и в силу определенной литературоведческой инерции не решается и до сих пор, а потому нуждается сегодня в рассмотрении, уточнении и обобщающей научной концептуализации. В значительной степени эта инерция проистекает из самой концепции историко-литературного процесса, суть которой можно было бы определить как классический центризм. Вершинные достижения Пушкина, Гоголя и других прозаиков 1830-х г. невольно определили понимание предшествующего литературного процесса как сугубо подготовительного этапа для русской классики.

Наиболее интересным и актуальным материалом для решения такого вопроса может быть русская повесть – самый репрезентативный для первой половины

литературы как золотой век русского классического романа. Однако в отечественной литературе повесть отнюдь не была второстепенным жанром, простым спутником романа. Она как бы предваряла роман в общем движении прозы, указывая нашим прозаикам реальный путь к его созданию <...> на протяжении первой трети XIX века повесть занимала в русской прозе особое положение <...>. Причем оно не только есть, но и стремительно развивается, становится популярной и даже модной, обретает новый смысл и значение» [Сахаров, 1984, с.152-153].

Вопрос об истории становления, развития русской повести кажется вполне изученным и определенным. Однако, если и в историко-литературном, и в теоретическом плане семантика нарратива, его структура как художественного высказывания, а также его сюжетно-тематические и поэтические ориентации описывались неоднократно, вопрос о происхождении жанра, его генетических корнях в рамках собственно русской национальной традиции практически не ставился.

Неслучайно подавляющее количество работ, посвященных русской повести, связано с рассмотрением текстов XIX-XX в., эпохой, которую, действительно, можно считать временем функционирования уже сложившихся и развитых повествовательных жанров и форм. Неслучайно и первое крупное, обобщающее исследование проблемы – коллективная монография «Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра» (1973), также посвящено той же эпохе. Конечно, это исследование сделало серьезный шаг в изучении русской повести и общей эволюции жанра: в научный обиход был введен целый ряд имен и произведений, ранее выпадавших из поля зрения литературоведов, намечены основные типологические разновидности жанра, описаны его структурные и художественно-тематические особенности. Однако авторы и этой работы констатировали: «Пожалуй, ни один жанр не является столь малоизученным в теоретическом и историко-литературном отношении, как жанр повести» [Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра, 1973, с. 3].

Прошедшие десятилетия кардинально не изменили ситуацию. На наш взгляд, одним из самых серьезных пробелов в изучении жанра повести является именно вопрос о ее происхождении и эволюции в рамках национального историко-литературного процесса. Посильным вкладом в изучении данной проблемы применительно к основным типологическим разновидностям русской повести первой трети XIX в. была наша работа «Русская повесть первой трети XIX века: Генезис и поэтика жанра» (1991). Такое положение неслучайно, оно определено давно сложившимся и бытующим до сих пор отношением к эстетическим идеям и практике XVIII века, непосредственно предшествовавшим творческим исканиям и достижениям XIX в. Логичное, казалось бы, рассмотрение исторических корней в предыдущем столетии, стало проблематичным для русской филологической науки. Иногда по той простой причине, что казалось несущественным.

Но если этот вопрос в том или ином виде все-таки рассматривался в научной литературе, то ракурс его видения остается статичным, однозначным уже многие годы, и представлен в основном следующим образом. В некоторых случаях художественный опыт XVIII столетия может вообще не приниматься во внимание, оставаться за рамками исследовательского интереса. Так, например, считая Пушкина родоначальником русской прозы и отрицая влияние на него предшественников, Б.М. Эйхенбаум источником пушкинского повествования считал его же собственную лирику: «Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха» [Эйхенбаум, 1969, с. 30]. Б.М. Эйхенбаум вообще полагал, что XVIII век – это время стиха, а не прозы: «Русская литература XVIII века главным образом занята организацией стиха – проза оценивалась как низший род и принималась во внимание лишь в форме прикладного ораторского искусства. В центре словесного искусства стояла ода. Поэтический язык формируется как «славяно-российский» диалект и живет вне связи с языком разговорным <...>. Для повествования время

еще не наступило – царит «витийственный» стиль, декламация господствует над сказом» [Эйхенбаум, 1986, с. 29].

Такое понимание находим и в работах других ученых, например, В. Сахарова – известного знатока русской повести: «Возникновение и развитие повести было прямым следствием развития русского романтизма»; «Самый жанр повести и русское прозаическое повествование в первую половину 20-х годов только оформлялись; наши прозаики робко пробовали силы в новом для них роде словесности, да и читающая публика, журналисты и издатели еще не привыкли к повести и более ценили поэтические жанры» [Сахаров, 1984, с. 154,156].

Другим типом отношения к XVIII веку, казалось бы, позитивным, но, тем не менее, также отрицающим его закономерное влияние на век XIX, является определение литературы столетия как принадлежащей сугубо «риторической традиции». Этим определением для выражения своего негативного отношения к литературе XVIII в. часто пользовался еще В.Г. Белинский. Итогом развития этого принципа видения можно считать, например, очень интересную и в тоже время показательную монографию профессора Констанцкого университета Р. Лахманн «Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического» (2001). В этой работе историческое движение русской литературы представлено как «демонтаж», разрушение старого и созидание нового: риторика, как нечто условное, нормированное и нехудожественное, противопоставлена настоящей (т.е. ценностной в художественном отношении) поэтике. Несмотря на попытку инновационного научного подхода к проблематике, на наш взгляд, Р. Лахманн в целом повторяет сформулированный еще Белинским тезис о русской литературе XIX в. как выросший из разрушения «ложноклассицизма». Это особенно очевидно в тех конкретных анализах и обобщениях, которые приводятся в монографии: например, об одах Ломоносова, русском сентиментализме, об отношении писателей-реалистов к так называемому «карамзинизму» и т.п.

Возможен и другой вариант осмысления XVIII в. в общем историческом движении русской литературы. Представлен он, например, в ставшей уже классической монографии А.В. Чичерина «Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика» (1977). Здесь, как и в других работах, связанных с идеями автора, казалось бы, принцип историзма соблюден: развитие русской прозы прочерчено, начиная со времен русского средневековья, последовательно и без изъятий. Но, на наш взгляд, такой подход – другая научная крайность. В таких работах рассмотрение различных типов русского повествования лишено каких бы то ни было исторических дефиниций, несходства, обусловленного теми культурными контекстами, в которых возникли и бытовали произведения разных эпох. Поэтому развитие повествовательного стиля представлено как некая безликая схема, определяемая всего лишь статическим нанизыванием на некую ось исторически следующих друг за другом повествовательных текстов.

Мало того, этот принцип вызывает серьезные возражения тогда, когда читатель-филолог сталкивается с конкретными анализами и выводами. Прежде всего, речь идет о некорректности или даже неправомерности, инспирированных основополагающими идеями этого принципа видения, сопоставлений, сравнений, сближений и т.д. Признавая право свободы научного поиска и интуиции, мы говорим о том, что такого рода исследования, на самом деле, так и не отвечают на вопрос об эволюции повести, приведшей, например, к феномену Пушкина.

Приведем один из возможных примеров. Так, в статье В.Е. Хализева о «Капитанской дочке» Пушкина, опубликованной в сборнике «Русская новелла: Проблемы теории и истории» (1993), помимо европейских параллелей к типам персонажей, указан и «свой» – «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Неправомерность такого сопоставления бросается в глаза уже и по тем выводам, которые делает из него автор работы: «Персонажи? подобные пушкинским Грине-

вым и Мироновым, в большей или меньшей степени причастны к опыту подвижнического монастырского уединения: биографии их предстают как некое служение и тем самым перекликаются с житийными» [Хализев, 1996, с.149]. Заметим, что ни то, ни другое произведение, даже если они и обладают внешним сходством, все-таки трудно прочесть в системе предложенных в работе интерпретаций. Это касается «монастырских», «житийных» черт пушкинских героев, а также простоты и смиренности Петра и Февронии. В данном случае мы сталкиваемся со своеобразной «модернизацией» смысловых аспектов произведений. Только современный человек, не учитывающий исторической специфики, может полагать героев жития смиренными и простыми. В историко-идеологическом контексте XV-XVI в. семантика их была совершенно иной. На наш взгляд, если и возможно подобное сопоставление с Пушкиным, то именно с учетом той же области семантики. Произвольное отношение к историческим корням, таким образом, порождает и произвольные толкования, только кажущиеся историческими.

И в уже упомянутой работе А.В. Чичерина находим сходные исследовательские операции: по сути, любые произведения, написанные прозаическим способом, будь то житие, летописный фрагмент и т.д., ученый полагает повестями. Закономерно в таком случае, что русская повествовательная традиция оказывается вечной и непрерывной. К такому мнению присоединяются и другие известные ученые. Например, А.С. Курилов пишет о том, что «в эпоху классицизма Россия вступила, в отличие от целого ряда западноевропейских стран, имея за плечами богатейшие традиции прозаической <...> словесности» [Курилов, 1982, с. 57].

Наше мнение о неправомерности таких суждений основано на том, что они лишают русский историко-литературный процесс подлинной историчности и специфической самобытности, индивидуальности. При этом мы опираемся на очень важные и актуальные сегодня высказывания Д.С. Лихачева. Опровергая сложившиеся мнения, Д.С. Лихачев говорил о непрерывности русского историко-литературного процесса, обращая особое внимание именно на XVIII столетие: «Древняя русская литература и новая русская литература – не две разные литературы, одна внезапно прервавшаяся, а другая внезапно начавшаяся, а единая литература» [Лихачев, 1987, с. 256].

Одновременно необходимым и научно достоверным Д.С. Лихачев полагал исследование каждого отдельного этапа единого развития в его исторически определенных закономерностях и характеристиках. Приведем в пример суждения исследователя, касающиеся непосредственно нашей темы и проблем повествовательных жанров: «Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в средневековом искусстве. Оно стремится изобразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит»; «В средневековой же русской литературе мы находим включение одних произведений в состав других без внешней мотивировки, как особенность самой жанровой структуры произведений. Хронограф, патерик, торжественник потому включают в свой состав произведения других первичных жанров, что такова сама природа их жанров» [Лихачев, 1979, с. 69; 61].

Из глубоких размышлений Д.С. Лихачева над особенностями древнерусской поэтики со всей очевидностью проистекает вывод о том, что становлению повествовательного стиля уже нового времени должна была предшествовать эпоха смены стиля и изменения самой природы повествовательных жанров. Такой переходной эпохой и становится в истории русской литературы XVIII столетие.

Для того чтобы понять, какие именно проблемы связаны с появлением повествования другого типа и жанра повести в литературе нового времени, следует охарактеризовать главные культурно-эстетические контексты эпохи 1730-1800-х гг., в которых они возникают и формируются. Здесь важны несколько очевидных

положений, долгое время не отмеченных в научной литературе и лишь в последнее время ставших предметом научной рефлексии в работах Ю.М. Лотмана, А.М. Панченко, Б.А. Успенского, В.М. Живова, В.Н. Топорова и других специалистов в области русской филологии XVIII века.

Следует отметить прежде всего то, что новая российская словесность формируется именно в это время и формируется как словесность светская, нецерковная. Этот хорошо известный факт зачастую остается именно на уровне факта, констатации, не подвергаясь сомнениям, он одновременно не подвергается и необходимой научной рефлексии. А между тем «мирской» характер новой культуры имеет важнейшие логико-семантические последствия для дальнейшего развития русской литературы. По крайней мере, потому, что теперь искусство слова включено в иную культурную парадигму, в иную систему отношений с другими типами дискурсивных практик и с целым культурой. В русском средневековье система отношений и ценностей была принципиально другой. Наиболее показательной чертой новой культуры потому и становится отрицательное отношение к культуре прежней, т.е. подчеркнутая, постоянно декларируемая противоположность *старого* и *нового*, *сакрального* и *мирского*, *своего* и *чужого*. Это и порождает, пусть и внешнюю, но, тем не менее, отчетливо явленную и хорошо осознаваемую противопоставленность старой литературной традиции и новой. Новые литераторы декларируют сугубую новизну своего творчества. И оказываются в парадоксальной ситуации: как петровское «регулярное» государство творится с нуля и пустоты, так и русское искусство оказывается в ситуации нуля и пустоты. Русская литература «в силу исторических причин была вынужден творить себя из Ничто (= Хаоса)» [Зверева, 2000, с. 116].

Первые русские литераторы и теоретики оказались как бы перед пустующим пока эстетическим пространством, которое еще нужно было освоить, реализовать как существенное и существующее. Неслучайно все они осознавали себя первопроходцами, реформаторами, а свои первые эстетические декларации связали, прежде всего, с установлением правил, причем правил, которых еще нет, но они должны быть в *правильном* языке и *правильной* литературе (филологические концепции Тредиаковского, Адодурова, Ломоносова, Сумарокова, например).

Одновременно происходит смена писательского типа и отношения к категории авторства в целом, смена отношения к статусу слова и текста, не такие простые, как кажется на первый взгляд. Суть этой смены состояла в следующем: то, что было возможным, органичным и естественным в пределах прежней религиозно-учительной традиции, теперь нуждалось в новом осмыслении в пределах светской культуры, в своеобразном переводе на новый язык. Отметим, что такая, пусть и семиотическая, ситуация не была показательной и характерной для западноевропейской литературы, где различие светской и религиозной книжности было давним и усвоенным, а следовательно не было столь маркированным в это время. Как отмечают авторы монографии «Художественная жизнь императорской России»: «XVIII век <...> предстает настоящим прорывом в способах мировосприятия людей и прежде всего в эстетической сфере <...>. Иначе говоря, возникает мировосприятие, избегающее, с одной стороны, утилитарного, а с другой – религиозного отношения к жизни, для которого характерна исключительная значимость изящного, игрового, эстетического» [Хренов, Соколов, 2001, с. 393].

Появление теорий классицизма, которые являются основным доказательством «риторического» характера эпохи, на самом деле было основано не только и не столько на нормированном характере этого литературного мышления, сколько на стремлении регламентировать будущее русской национальной литературы. Так, например, теоретические «Эпистолы» А.П. Сумарокова регламентирующие жанровый состав, стилистику и проч., создаются не только в ранний период твор-

чества, но и мало соответствуют его же собственной творческой практике. Теоретический характер первых лет деятельности Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова объясняется тем, что им необходимо было вычленить новую российскую словесность как сферу культурной деятельности из остального пространства культуры. Такое вычленение очевидно в проведении водораздела между силлабикой и силлабо-тоникой, между стихией разговорной речи и правильным литературным языком, а также в отрицании прозы, не осознававшейся тогда как искусство. Как раз это положение проистекает не из самой эстетики классицизма, а именно из стремления провести некоторые незыблемые границы между *эстетическим* и *неэстетическим*. Ведь прозаическая речь не столь четко отграничена от разговорной (особенно в сложнейшей лингвистической ситуации первой половины XVIII в.), а потому стихотворная (т.е. специально и зримо организованная речь) и была тем, семиотически резко очерченным, отграниченным объектом, который и должно было воспринимать как искусство. Подробно отношение к прозе в русском и европейском классицизме рассмотрено и показано, например, в коллективной монографии «Русский и западноевропейский классицизм: Проза» (1982).

Тем не менее, представления о преобладании стиха над прозой, высказанные авторами этой монографии, как и некоторыми другими исследователями, представляется не вполне достоверным. В середине XVIII в. в силу резких изменений социокультурной динамики происходит и своеобразная реабилитация прозы, которая постепенно становится популярным и авторитетным эстетическим явлением, как для читательского восприятия, так и для творческих исканий крупнейших русских писателей того времени.

При этом следует учесть другое немаловажное, но практически неотмеченное обстоятельство: прозаический тип речи представлен не столько в сфере собственно художественной литературы, что привычно для более позднего эстетического мышления, сколько в широкой сфере изящной словесности. Современное различие родо-видо-жанровой принадлежности текстов не было актуальным для XVIII столетия: поиск художественного модуса речи, нового типа героя и его мировидения, принципов эстетизации различных сфер бытия осуществлялся одновременно в журнальной прозе (в том числе, сатирической), массовой литературе или беллетристике, аллегорическом и мистическом романе, переводной литературе, в распространенной рукописной традиции «домашнего» творчества. В этом разнообразии дискурсивных практик и вырабатывались те новые для русской традиции элементы, которые станут позднее необходимой основой художественной структуры повествования.

Такие элементы осознавались как новые, новаторские, новообретенные не только потому, что они, действительно, впервые проявляются на русской почве, но еще и по контрасту с архаическими формами повествовательных текстов. Дело в том, что эти архаические формы не канули в лету и не отошли в далекое прошлое, а продолжали существовать и, что важно, активно развиваться в пространстве культуры XVIII века. И, по всей видимости, отношение читателей к этим привычным и хорошо знакомым издавна текстам было благосклонным и сугубо положительным. Своеобразное культурное «многоязычие» XVIII в. практически не исследуется и не принимается во внимание, хотя отмечено как существенное в некоторых работах, например – Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, К.В. Чистова, И.В. Поздеевой, А. Формозова и др. Исследователи справедливо замечали: «Многое в культуре XVIII века трудно объяснить, если не учесть многослойность и переплетенность типов общественной коммуникации, ее несоответствие социальной структуре. Так, рукописная традиция продолжала обслуживать (разумеется, в разной мере) различные типы населения – определенные слои дворянства и чиновничества и, конечно, духовенство, купечество и некоторую часть

крестьянства (например, старообрядцев)» [Чистов, 1993, с. 150]. «По количеству списков средневековых русских произведений XVIII век не уступает предшествующим векам» [Лихачев, 1987, с.257].

На этом фоне произведения нового искусства, несомненно, воспринимались не как обыденные и привычные, а как новаторские, зачастую – радикальные, спорные, вызывавшие иногда активное неприятие современников. Для литературного процесса XVIII в. и в целом характерна острая полемичность, определенная, на наш взгляд, тем, что новации художника не могли оцениваться тогда как результативные и подлинные.

Однако интенсивность инновационных процессов, их стабильность, целенаправленность, не всегда отмеченные в исследовательской литературе, заставляют предполагать, что словесность XVIII столетия – это своеобразная творческая лаборатория, которая обеспечила, например, институализацию русского повествования как внутренне присущего национальной культуре эстетического феномена.

* * *

Одним из самых важных, т.е., по сути, и определивших проявление семантики нарратива на русской почве, стало открытие особой повествовательной модели, связанной с фигурой повествователя или «волей говорящего», в терминологии М.М. Бахтина. Этот основополагающий для организации собственно повествования элемент отсутствовал в поэтике древнерусской литературы, как это показал Д.С. Лихачев.

Конечно, существуют различные концепции короткого нарратива, суть которых связана либо с признанием главенства сюжетологии (Б. Шкловский, Ц. Тодоров), либо событийной односоставности (М.А. Петровский), либо с величиной текста (теория «малых жанров»). См., например, такое суждение В. Сахарова: «В повестях и романах мы часто встречаемся с длиннотами, видим, как безвольно «провисают» периоды, абзацы и даже целые главы. Причем здесь писатель всегда может доказать (если не читателю, то редактору), что все это ему необходимо. И действительно, все эти детали помогают выявлению центральной проблемы, и читатель примиряется с этими неизбежными «пустотами» и автоматически «пробегают» их в поисках опорных точек повествования. Таковы законы «больших» жанров. В рассказе же все лишнее сразу заметно» [Сахаров, 1985, с. 107].

Отметим, что, несмотря на появление в 1990-е г. работ И.П. Смирнова «Логико-семантические особенности коротких нарративов» и «О смысле краткости», теория «малых жанров» именно в том виде, каком она представлена цитатой из работы В. Сахарова, остается самым распространенным пониманием жанровой специфики повести. И именно такое понимание, к сожалению, во многом мешает видеть повесть в исторической перспективе; объем текста вообще характеристика, нерелевантная для повествования как художественной структуры.

Совершенно иначе такая историческая перспектива видится в свете идей М.М. Бахтина и его последователей. Хотя имя Бахтина и его работы сегодня крайне популярны, применение их на практике анализа русского историко-литературного процесса пока очень ограничено, особенно в том историческом периоде, который нас интересует. Между тем, тот самый переход к повествованию нового типа, о котором уже шла речь, осуществился как переход от повествования, выражающего, «коллективное чувство» (Д.С. Лихачев), к повествованию «личному», выражающему личность автора и сознание говорящего. Следует отметить, что процесс «рассказывания» как важный элемент повествования отмечался еще Белинским, правда, вне его теоретических построений и только по отношению к повести XIX в. Так, например, в рецензии на повести М. Жуковой он писал: «Но вот готовы и лица и положения, придумана завязка и развязка: остается только

рассказывать, – и вот тут-то *рассказ* получает свое полное значение, всю важность» [Белинский, 1978, с. 366].

Как пишет автор монографии, специально посвященной семантике нарратива, Е.В. Падучева; «в коммуникативной ситуации нарратива аналогом говорящего становится не сам автор, а, как иногда говорят, *о б р а з* автора, а точнее сказать – *п о в е с т в о в а т е л ь*; именно повествователь является тем субъектом сознания, который непосредственно воплощен в тексте и с которым имеет дело читатель» [Падучева, 1996, с. 201-202].

Если мы будем исходить из того, что «в каждом высказывании мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой замысел или речевую волю говорящего» [Бахтин, 1979, с. 256], а «традиционный нарратив это повествовательная форма, при которой залогом композиционной целостности текста служит сознание повествователя» [Падучева, с. 206], то в историческом аспекте нам будет интересен момент проявления в эстетическом мышлении возможности художественного воплощения сознания говорящего и создания образа повествователя.

Именно этот момент и зафиксирован в творчестве Н.М. Карамзина.

Важно отметить, что это художественное «открытие» можно увидеть не только в его литературных текстах, но и в эстетических декларациях – статьях 1790-х г.г.: «Не надобно думать, что одни великие предметы могут воспламенять стихотворца и служить доказательством дарований его, – напротив, истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах поэтическую сторону: его дело наводить на все живые краски, ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражением, показывать оттенки, которые укрываются от глаз других людей, находить неприметные аналогии <...>. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний и часто обманывают, но таковой обман есть торжество искусства» [Карамзин, 1984, Т. 2, с. 89].

Рассмотренные под этим углом зрения повести Карамзина оказываются совершенно другим художественным явлением и, что важно, самыми непосредственными предшественницами повестей Пушкина и Гоголя. Дело не только в том, что, например, «Барышня-крестьянка» Пушкина явно ориентирована на «Бедную Лизу» Карамзина, а «Старосветские помещики» Гоголя прямо связаны с одним из фрагментов «Исторических воспоминаний на пути к Троице», но, прежде всего – в той роли, которую играют образ повествователя в художественном целом «Бедной Лизы», «Повестей Белкина» и повести Гоголя.

Сравнительный анализ помогает решить существующие до сих пор проблемы в интерпретации и оценке не только текстов Карамзина, но и, казалось бы, хрестоматийных повестей Пушкина, Гоголя и других авторов. При том объеме научной литературы, которая посвящена, например, «Повестям Белкина», оказалось, что к сегодняшнему дню вопросы о структуре и семантике повествования в этом тексте остаются нерешенными. Свидетельством тому может быть монография С. Шварцбанда «История «Повестей Белкина» (1993). Изданная 10 лет назад, она все-таки может считаться итоговой, поскольку сам автор стремился обобщить опыт изучения «Повестей» в русском и зарубежном литературоведении. В этом случае некоторые выводы, сделанные С. Шварцбандом, как раз и свидетельствуют о проблематичности выдвинутых в разное время решений: «Кто субъект повестей – Пушкин, Белкин или рассказчик?»; «Пушкин вполне осознал собственную неудачу с первой прозаической книгой и никогда больше не пытался создать «сборник» каких-нибудь сочинений» [Шварцбанд, 1993, с.149; 184].

Еще более проблематично выглядит представление о прозе Карамзина. Современные оценки и интерпретации, к сожалению, связаны с некоторой устойчивой позицией, которая не способствует выявлению ее подлинной эстетической ценности. Заметно, что в основном характеристики повестей писателя происте-

кают из анализа новаторской, по тем временам, стилистики его текстов или выванной из художественного целого системы персонажей. Однако очевидные уже в первом приближении особенности языка Карамзина не составляют всю полноту его художественного задания. В этом случае мы опять сталкиваемся со спецификой творческих инициатив художников XVIII в.: им приходилось одновременно решать целый ряд культурно-исторических задач, не только собственно эстетических, но и лингвистических, крайне актуальных для того времени. Сложности и парадоксы этого процесса описаны сегодня в работах Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и В.М. Живова. Поиск средств выражения не только художественных, но и речевых, причем привязанных именно к своему историческому периоду, можно считать главным достижением русского сентиментализма. Обратим внимание при этом и на глубокие различия в подходе к решению проблемы, сравним язык сентиментальной прозы, например, Карамзина и Радищева. Речевой ряд их произведений связан с разными, можно сказать, противоположными, концепциями национального языка, но в структурно-типологическом плане представленный в их текстах тип повествователя и образ его речи оказываются аналогичными.

Даже если наличие повествователя в повестях Карамзина и отмечается исследователями, в процессе интерпретации конкретных текстов эта инстанция не принимается во внимание. И мы вновь и вновь сталкиваемся с уже известными суждениями о том, что «Лиза часто чувствует и выражает свои чувства в таких понятиях и представлениях, какие несвойственны крестьянской девушке <...>, художественное задание Карамзина отчасти состояло в том, чтобы приблизить чувства крестьянки к чувствам образованной барышни и тем самым стереть различия в содержании и формах выражения душевных переживаний» [Коровин, 1990, с. 10].

Такие суждения не могут удовлетворить внимательного исследователя русской литературы по той причине, что они не только не дают представления о повести Карамзина, но и актуализируют категорию «ошибки». См., например, мнение другого ученого о повести «Наталья, боярская дочь»: «Просчеты Карамзина в описаниях жизни древнерусского боярства сегодня ясно ощущаются нами» [Грассгоф, 1971, с. 101].

Категория «ошибки» («просчета»), вообще нерелевантная для анализа художественного текста, одновременно искажает и перспективу исторического видения литературы. По сути, оказывается, что Карамзин, как и многие другие писатели XVIII в., «ошибался», чего-то недопонял, недоделал и т.д. Таким образом, прямо не высказанное и не оговариваемое, но очень устойчивое, представление о несамостоятельности, недостаточности литературы XVIII в. не позволяет достоверно определить линию исторической преемственности. Хотя декларативно о ее наличии все-таки принято говорить: «В повестях Карамзина манерная изысканность речи сочетается с отличающей ее простотой. Так просто и самобытно начало «Бедной Лизы» <...>. Эта «сентиментальная» история с примитивными характеристиками и простодушной моралью, все же языковой, образной и нравственной ясностью – предшественница «Повестей Белкина», да и автор в ней – вроде самого Ивана Петровича» [Чичерин, 1977, с. 71]. Однако в таком понимании повести Карамзина и в сравнении его самого с Белкиным трудно уловить ответ на вопрос: в чем же собственно Карамзин предшествует Пушкину?

На наш взгляд, главное открытие Карамзина, представленное уже в первых его текстах «Московского журнала» (прежде всего – в «Письмах русского путешественника» и повестях), это открытие и талантливое воплощение художественной инстанции повествователя и возможностей художественного восприятия мира сквозь призму сознания повествователя. Эстетическое решение Карамзина было, по всей видимости, настолько новаторским и пионерским, что не замечается и до сих пор. Хотя он не был единственным: практически одновременно с Ка-

рамзиным образ повествователя как смысло- и структурообразующий элемент текста использует и Радищев в «Путешествии» и «Дневнике одной недели».

Сложность конструирования фигуры повествователя очевидна в первых крупных прозаических опытах XVIII в. Более мотивированным появление говорящего оказывается в жанре «путешествия», что и стало, видимо одной из причин распространения этой жанровой формы. Хотя, по сути, «Путешествие» Радищева, например, включает в себя ряд завершенных и целостных повестей: например, «Любань», «Крестьяцы», «Едрово», «Клин». Объединение этих текстов в единую, более крупную форму определено ситуацией рассказывания. Дело здесь не только в некотором потенциальном движении к романной форме (через посредство в дальнейшем, например, романа В. Нарезного «Российский Жильблаз»), но и в возможности циклизации повестей, связанных фигурой повествователя или ситуацией рассказывания. Более отчетливо такая возможность реализуется в истории русской повести позднее. Это и «Повести Белкина» Пушкина, и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, и «Вечера на Карповке» Жуковой и целый ряд аналогичных текстов первой половины XIX в. вплоть до своеобразной структуры «Героя нашего времени» Лермонтова, не обошедшегося, по всей видимости, без влияния «Рыцаря нашего времени» Карамзина.

В самом же жанре повести писателям зачастую приходилось прибегать к особым формам: дневник, записки, письма и т. д., которые уже изначально моделируют проявление повествователя. В других случаях в тексте появляются особые фрагменты, так или иначе разделяющие автора и рассказчика. Наиболее показательными могут быть повести Карамзина «Натаалья, боярская дочь» и «Марфа-посадница»: «Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими <...>? По крайней мере я люблю сии времена, люблю на быстрых крыльях воображения летать в их отдаленную мрачность, под сению давно истлевших вязов искать брадатых моих предков, беседовать с ними о приключениях древности, о характере славного народа русского и с нежностью целовать ручки у моих прабабушек <...>. Таким образом (конечно понятным для всех читателей), старая Русь известна мне более, нежели многим из моих сограждан, и если угрюмая Парка еще несколько лет не перережет жизненной моей нити, то я наконец не найду и места в голове своей для всех анекдотов и повестей, рассказываемых мне жителями прошедших столетий. Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки <...>. Ах! В самую сию минуту вижу необыкновенный свет в темном моем коридоре, вижу огненные круги <...> и, наконец, - о чудо! - является мне твой образ» [Карамзин, 1964, с. 622-623]. Первым русским читателям необходимы были такие объяснения, тогда как позднее достаточно будет простого упоминания о рассказчике для определения специфической художественности повести. См., например, у М. Жуковой: «Предупреждаю читателя, что, пользуясь особенною благосклонностию Натальи Дмитриевны, я получила позволение собрать и издать в свет повести, которые слышала в гостиной ее. Я не переменила в них ни одного слова» [Жукова, 1986, с. 11]. Хотя возможно и своеобразное «повторение» конструкции Карамзина. Сходным образом, например, строится структура повести А. Крюкова «Рассказ моей бабушки» (1831), но, конечно же, на другом материале, который, в свою очередь, использует уже Пушкин в «Капитанской дочке».

В «Повестях Белкина» ситуация рассказывания оказывается еще более усложненной, однако Пушкину достаточно простого упоминания о Белкине и принадлежности повестей тем «особам», от которых они услышаны, для того, чтобы сделать сознание говорящего главным элементом своего художественного задания. В более поздней «Капитанской дочке» Я-повествование также становится смыслообразующим, однако определение текста как «записок Петра Андрееви-

ча Гринева», т. е. отделение повествователя от автора, происходит только в самом конце повести.

Еще со времен работ В.В. Виноградова принято считать, что в повестях Карамзина нет чужой речи и ее изображения, т.е. за всех героев «говорит» автор, а «сами герои всегда смотрят его глазами». Принципы же изображения «образа автора» и «образа повествователя» разработаны Пушкиным, слово которого «отражает действительность через призму сознания повествователя, мышление и мироощущение которого составляют органический элемент самой изображаемой действительности» [Виноградов, 1941, с. 594; 591]. Однако внимательный анализ текстов Карамзина, даже в сопоставлении с пушкинскими, заставляет увидеть другое. Так, например, откровенное изображение чужой речи (причем, исторически удаленной) и разграничение повествователя от автора, представленного «издателем» чужого текста, казалось бы, ярко представлено именно у Пушкина в «Капитанской дочке» (1836). Однако именно такое построение уже использовал Карамзин в повести «Марфа-Посадница, или Покорение Новгорода» (1803). Ср.: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты трудом, относящимся ко времени, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена. Издатель [Пушкин, 1987, с. 322].

«Вот один из самых важнейших случаев российской истории! – говорит издатель сей повести <...>, случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю здесь любителям истории <...>. Думаю, что это писано одним из знатных новгородцев <...>. Кажется, что старинный автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна. Это делает честь его справедливости, хотя при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем» [Карамзин, 1984, Т. 1, с. 543-544].

Следует отметить, что позиция «издателя» последовательно сохранена в повести Карамзина: к тексту «манускрипта» он делает многочисленные примечания (их в повести 23), сохраняя и подчеркивая дистанцию по отношению к речи и времени повествователя. Какие бы различия в стилистике этих двух произведений не отмечались исследователями (на наш взгляд, они закономерно определены резкой сменой всей языковой парадигмы ко времени Пушкина), очевидно, что нарративную структуру «Марфы-Посадницы» и «Капитанской дочки» можно полагать однотипной.

В ином свете может быть представлена и повествовательная структура «Бедной Лизы» Карамзина. Пожалуй, единственным исследователем, рассмотревшим сложность этого текста, был В.Н. Топоров. Именно в его монографии «Бедная Лиза» Карамзина: «Опыт прочтения» (1995) впервые сделан подробный анализ нарративной структуры повести и образа повествователя. В аспекте нашего исследования важно, опираясь на опыт прочтения В.Н. Топорова, подчеркнуть, что и в «Бедной Лизе» попытка создания повествовательной структуры Карамзину явно удалась. По всей видимости, сложность восприятия именно этого текста состоит в том, что он связан с определенной семантикой, во многом отличной от семантики повестей, например, Пушкина, но близкой современникам Карамзина – Радищеву, а в дальнейшем – повестям Толстого и Чехова. Определяющим моментом семантики такого типа нарратива является образ личного повествователя, который определяет и событийный уровень произведения. Событие в «Бедной Лизе» – это не внешняя история любви крестьянки, а внутреннее действие личности повествователя, переживающего событие, мир, человека и себя самого. Сходным образом реализуется личность повествователя в «Дневнике одной недели» Радищева, в «Обитателе предместья» Муравьева и других текстах конца XVIII века. Причем, внутренняя событийность отнюдь не равна «чувствительности». Карамзин может

показать ее и в ином ключе, например, в повести «Моя исповедь», где внешние, события даны в переживании и речи повествователя-циника. Такая модель «внутреннего переживания» будет реализована, например, в хрестоматийных повестях «После бала» Толстого и «Человек в футляре» Чехова, известных еще и тем, что чаще всего они читаются, как и «Бедная Лиза», с точки зрения внешней событийности, внимание к которой практически заслоняет истинный замысел писателей.

* * *

Существуют и другие, не менее важные характеристики короткого нарратива как особого типа художественного высказывания. В теоретическом аспекте они были освещены в работах В.И. Тюпы и И.П. Смирнова. Так, В.И. Тюпа одним путей развития русской повести полагает процесс освоения особых жанровых моделей или модусов речи. К таким моделям ученый относит притчу, аполог и анекдот. Так, например, первыми попытками аполога, превращенного в повествование, он полагает «Бедную Лизу» и «Остров Борнгольм» Карамзина, т.е. тот ряд произведений, который ведет к повестям Толстого «Три смерти» и «Смерть Ивана Ильича» [Тюпа, 1993, с. 23]. С этой точки зрения, связь прозы русского сентиментализма с последующим развитием русской повести видится более конкретной и интересной.

Найденные в XVIII столетии, эстетически осмысленные и включенные в собственно национальный литературный ряд, новые жанровые и речевые модели и стали основополагающими для повестей Пушкина, Гоголя, Марлинского и т. д. Не менее важными стали и такие модели, освоенные XVIII веком, как идиллический модус речи, жанровая структура плутовской новеллы и путешествия.

Ориентация на идиллическую модель существенным образом изменила эстетические ориентации в литературе того времени. Идеалы высокого, героического и прекрасного, господствовавшие в русском классицизме, который презирал «земную низкость» (Ломоносов), сменились интересом и возможностью художественного изображения обыкновенного, обыденного и простого. Если учесть и философско-антропологические идеи времени, то можно сказать, что резко изменился и тип героя художественной рефлексии. Дело не в том, как обычно принято считать, что писатели-сентименталисты изображали умильно-идиллическую картину жизни простого человека, а в том, что именно этот простой человек и стал предметом изображения.

Обращение к жизни частного человека «рядового представителя русского общества» [Куприянова, 1981, с. 17], выдвинуло в эстетике сентиментализма проблему «обыкновенного», с которой было тесно связано и требование «правдоподобного». Неслучайно, сентиментальные повести определялись как «истинная повесть», «справедливая повесть» и т. п. Карамзин прямо противопоставил «бомбасту», «грому слов» и «великим предметам» умение истинного художника находить «в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону» [Карамзин, 1984, Т. 2, с. 89].

Важно учесть и то, что художественная семантика идиллического видения была связана и со спецификой философствующего века Просвещения. В этом аспекте сентиментальная повесть и сопутствующие ей дискурсивные практики (например, как это не покажется странным – сатирическая проза Новикова и Фонвизина) формируют чрезвычайно значимый для всей последующей русской прозы художественный способ изображения и оценки «естественного человека», который станет особо показательным для классической прозы Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого и будет определять собою специфику художественного мировидения их произведений. Как писал В.И. Тюпа, рассматривая идиллический модус «новой художественности»: «Частная жизнь преобразается сентименталь-

ностью в символ причастности к универсуму человеческого существования, что открывает новые возможности эстетического завершения и персонализации. Культивируемая эпохой сентиментализма «чувствительность» выступает как способность переживания своей индивидуальной сопричастности к жизни другого, других, ко всеобщей жизни» [Тюпа, 1987, с. 164].

Идиллическая модель, актуализованная сентиментальной литературой, на наш взгляд, сыграла значительную роль в становлении русской повести, особенно в ее противопоставлении одическому и трагическому пафосу классицизма. А потому столь активно идиллические структуры будут использоваться уже в XIX в., прежде всего – Пушкиным и Гоголем (см. об этом, например: [Хаев, 1984; Виротайнен, 1979]). Неслучайно мы можем встретить и прямые реминисценции. Ср., например фрагмент из «Исторических воспоминаний на пути к Троице» Карамзина с сюжетом повести Гоголя «Старосветские помещики»: «Маленькая деревня Талица <...> замечена мною по любопытной встрече. Я шел пешком, увидел старика с сумою и проговорил с ним долее часу. Ему около ста лет; но он едва начал сесть и тверд на ногах, как человек лет в 50, только худо видит. Жена у него еще старее (двумя или тремя годами) и живет с ним в хижине, как Бавкида с Филемонем <...>. Какая редкая судьба! Жить вместе 80 лет! Может быть, на всем земном шаре нет другого супружества столь долговременного! Я хотел знать, любят ли они друг друга? – «Как не любить! Муж да жена больше, чем брат и сестра». – Бойтесь ли вы смерти? – «Чего бояться? Мы, слава богу, пожили Смерть не беда» [Карамзин, 1988, с. 292].

Подробное исследование процесса освоения этой и других жанровых моделей позволяет выявить не только источники генерации и порождения уже зрелых образцов русской повести, но и во многом иначе взглянуть на историю самого XVIII века. С этой точки зрения, может быть значительно расширен круг авторов и текстов, так или иначе связанных с историей русской повести. Так, например, малоизвестный и не привлекавший внимания текст «Следствия худого воспитания», опубликованный Новиковым в журнале «Живописец» и организованный как «записки» молодого провинциального дворянина, можно полагать, на наш взгляд, одним из претекстов «Капитанской дочки» Пушкина. С другой стороны, рассмотрение внутренне присущих текстам XVIII в. эстетических категорий и элементов позволяет видеть единство литературного процесса второй половины столетия, тогда как обычно принято говорить о разнонаправленности, несходстве творческих исканий художников этого времени. Если мы будем говорить о принципах организации структуры повествования и его смысла, то типологически сходными окажутся произведения, например, Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева, М.Н. Муравьева – писателей, которых принято не сопоставлять, а напротив, разделять, даже в исследованиях собственно сентиментальной традиции.

Одновременно в ином свете предстанут и те произведения, которые созданы последователями Карамзина и его подражателями. По всей видимости, репродукция одной и той же модели не может считаться недостатком литературного периода, а является неотъемлемым свойством именно тех эпох, которые отмечены эстетическим новаторством. Воспроизводство модели, пусть и кажущееся сегодня бессмысленным или низкокачественным, было обусловлено необходимостью ее широкого освоения, новая модель должна была стать не исключением, а правилом и нормой эстетического восприятия. Массовая литература XVIII в., к которой читатели относились с огромным интересом еще долгие годы (о любви к романам Комарова упоминает, например, Некрасов), а исследователи – в лучшем случае снисходительно, и была призвана реализовать именно такую эстетическую функцию. Писатели же первого ряда очень быстро продвигались в своей творческой эволюции. Так, например, буквально через два года после «Бедной Лизы», «Наташи, боярской дочери» и «Фрола Силина» Карамзин создает уже романтические

повести – «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», предваряя тем самым творчество русских романтиков.

Столь же активно литература XVIII в. вырабатывает и другие, необходимые для эстетического осуществления короткого нарратива, художественные элементы.

По мнению И.П. Смирнова, одним из главных показателей краткости является миниатюризация мира и героя, наиболее очевидная в повестях уже XIX-XX в. [Смирнов, 1993, с. 13]. Однако впервые этот процесс проявляется в различных дискурсивных практиках XVIII в. Причем речь идет не только об использовании типичной социальной литоты, т.е. о героях «маленьких» и незаметных. Дело в том, что в ситуации господства высокой словесности русские литераторы вынуждены обратиться к героям маргинальным, находящимся за пределами тех границ, которые четко отделяли по законам времени искусство от неискусства, литературы от нелитературы. Если европейский читатель был уже хорошо знаком с античными текстами и новеллами средневековья, то для русского появление таких героев, как Мартон – «развратная женщина» («Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» М Чулкова) или Ванька Каин («Обстоятельная и верная история славного вора и бывшего московского сыщика Ваньки Каина» М. Комарова), конечно, было проникновением в незнакомое, маргинальное, не опознанное пока, в качестве эстетически значимого, художественное пространство. Появление русской беллетристики сегодня уже нельзя объяснить процессом «демократизации» литературы, поскольку и сами авторы таких текстов вовсе не подчеркивали ни своего демократического происхождения, ни демократических черт своих героев, зато прекрасно осознавали собственно эстетический их характер, эпатарующий, направленный именно против высокой литературности. «Низкий» герой этих произведений открыл и «низкую» сферу его бытия и быта, вопреки всем существующим законам внедренными в литературный текст. Так, в романе Комарова такой сферой стала криминальная среда, и до сих пор считающаяся нелитературной и даже некультурной. Но именно герои беллетристики расшатывали незыблемые границы и запреты, расширяли пространство эстетического видения.

При этом, преодолев систему литературных условностей и запретов, русская беллетристика, как и сопутствующие ей другие жанры («перелицовка», например), расширяют речевые возможности текста. Это, например, блестяще стилизованная речь «пригожей поварихи» в форме Я-повествования, или воровской жаргон в романе о Ваньке Каине. В таких опытах формируется отношение к речи не только как к изображающей, но и как к изображенной, т.е. уже эстетически значимой и ценной. Внимание к «низким» или маргинальным речевым практикам было очень важным для русского становления повествования нового времени. Творчество Гоголя, по сути, начинается с повестей, ориентированных на аналогичных героев и их речь, – это «малороссийские повести», персонажи которых и их речь в то время воспринимались как простонародные, экзотические. Однако эти повести Гоголя не были в свое время столь оригинальны, как кажется сейчас. До него к «малороссийской» тематике обращались В. Нарезный («Бурсак, малороссийская повесть») и О. Сомов («Гайдамак, малороссийская быль», «Ородивый» и др.).

В первой половине XIX в., как отмечает В.В. Виноградов, действительно в литературе «выстраивалась вереница рассказчиков из среды провинциального дворянства, купечества, чиновничества и крестьянства», что было свидетельством «обрастания литературного повествования свежими побегими устной речи» [Виноградов, 1990, с. 273]. Представляется, что этот, столь важный, процесс начался в русской литературе значительно раньше и описанное ученым повествование XIX в., конечно, использует опыт предшествующего столетия.

К тому же следует учесть, что в XVIII в. различные речевые практики, стоя-

щие пока за рамками литературы, активно использует и развивает сатирическая журналистика. Работа именно с речью, игра различными речевыми рядами и характеристиками становится чрезвычайно значимой, например, для журналов Н.И. Новикова и Д.И. Фонвизина. См. показательный в этом плане «Опыт модного словаря щегольского наречия» Новикова («Живописец»). При этом носителями речи крестьянской или щегольской становятся и определенные социальные типы героев, практически не представленные в высокой литературе. Так, крестьянин из журнала Новикова «Трутень», пишущий «отписку» барину о своей «сиротской» доле, резко отличается от литературных «крестьян» (например, в «Обитателе предместья» Муравьева) и «крестьянок» – например, Лизы из повести Карамзина и Анюты из «Путешествия» Радищева. Только сатира позволила Новикову представить особый образ, реальный, соприродный русскому бытию и быту. Аналогичным образом и Фонвизин, помимо «Недоросля», в «Письме Тараса Скотинина» (журнал «Друг честных людей, или Стародум») воссоздает выхваченный из самой русской жизни образ человека-скота. Осуществленная в сатирической журналистике социализация героя во многом отзовется позднее в жанрах «светской» и «нравоописательной» повести, повестях «натуральной школы».

На этом фоне, на первый взгляд – чрезвычайно отдаленном, возникает и такой феномен русской повести первой половины XIX в., как «женская» повесть. Речь идет о том круге текстов, которые писались женщинами и героиней которых были женщины, но именно как социальный тип. Это, например, повести Н.Л. Дуровой «Угол», «Елена», Е.П. Ростопчиной «Очерки большого света», Е.А. Ган «Суд света», М.С. Жуковой «Дача на Петергофской дороге». Героиня таких повестей, как и женщина-автор, осознавались в то время как нечто необычное, неестественное, можно сказать – маргинальное. «Женское» повествование появляется также в XVIII в.: например, «Записки» Н. Долгорукой или Е. Дашковой. Главной героиней их текстов был тип «благородной россиянки», а событийный повествовательный ряд был связан с изображением потенциала женской личности и ее самореализации. Произведения подобной семантики появляются и в XIX в.: например, «Сказание об Ольге» З.Л. Волконской (1836). Героиня и событие тех повестей, о которых идет речь, совершенно иные. И, даже если они не отмечены печатью особого таланта, как принято считать, нам они интересны именно тем, что проявляют процесс становление короткого нарратива и тот момент его истории, когда повествовательная модель, как уже устоявшаяся, воспроизводилась и писателями «второго ряда». Именно в этих «женских» повестях наиболее ярко проявляются главные свойства короткого нарратива (как они представлены в теоретическом освещении в работах И.П. Смирнова): «катастрофическая», одноставная событийность, которая не может иметь истории (т. е. ситуация, в которой «после» избыточно), и тип героя, проявляющий себя в малых частях какого-то пространства («угол», «дача» и т. п.), принадлежащий к обособленной группе (бедная невеста, непризнанная писательница, сумасшедшая) или одинокий (например, героиня, гонимая судом света).

Одновременно интерес к тем социальным группам и темам, которые ранее не входили в сферу эстетического видения, уже в XVIII в. порождает целый ряд текстов (М.В. Чулкова, В. Левшина, М. Попова и др.), которые в современной терминологии, хотя и условно, можно определить как «этнографические». Такие произведения, хотя и различные по своей форме и не всегда связанные с повествованием, способствовали не только актуализации фольклорных мотивов и образов в русской литературе, но и открывали русскому читателю в качестве эстетически значимых особые формы сознания, способы видения и интерпретации мира, новые темы и нового героя. Волшебнорыцарские повести писателей-беллетристов в чем-то, конечно, повлияли на романтическую повесть и на тот тип текстов, который принято называть «русской исторической повестью». Так, видимо, отзвук та-

ких текстов, как «Старинные диковинки» М. Попова, «Русские сказки» В. Левшина, «Пересмешник, или Славенские сказки» М. Чулкова можно найти в «Пестрых сказках» В. Одоевского, «Правдоподобных небылицах» Ф. Булгарина. Но интересны и другие линии преемственности. Так, например, в книге М. Чулкова «Абевега русских суеверий» (1782) есть описание праздника в честь Агриппины-купальницы. В 1829 г. О. Сомов превращает его в сюжет повести «Русалка, малороссийское предание», где дает героине украинский вариант имени Агриппина – Горпинка. В 1831 г. появляется «малороссийская» повесть Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Возможность таких сопоставлений, помимо прочего, определяется и тем, что произведения упомянутых писателей-беллетристов были необыкновенно популярны и даже перешли в лубок.

Сатирическая журнальная проза и беллетристика XVIII в. формируют целую систему художественных средств, тем, героев, которые в целом создают тот тип литературности, который принято называть «натуралистическим». Хотя присутствие «элементов натурализма» как искусства демократических низов в XVIII – начале XIX в. и отмечается исследователями, однако их влияние на русскую повесть, по сути, отвергается, а становление подлинно реалистических текстов «натуральной школы» относится исключительно к 1830-1840 г. По нашему же мнению, наивный «натурализм» прозы XVIII в. также оказал серьезное влияние на становление повести, в том числе и «натуральной школы». Подводя итоги вышесказанному, необходимо отметить, что представленный литературный контекст и дискурсивные практики являются той историко-литературной сферой, в которой возможно исследование источников и основных направлений формирования и становления русского повествования. Русская повесть XIX в. (и романтическая, и реалистическая) в таком случае может быть рассмотрена как завершение предшествующих художественных исканий, уже обладающее необходимыми и легко опознаваемыми жанровыми константами, поэтикой и структурой. Повествовательные тексты и само прозаическое творчество крупнейших писателей этого времени можно интерпретировать как жанрово-стилевой синтез предшествующих традиций.

Литература

- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1978. Т.3.
Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей. М., 1990.
Виролайнен М. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вопросы литературы. 1979. № 4.
Грассгоф Х. О перспективе в повестях Карамзина // Поэтика и стилистика русской литературы Л., 1971.
Жукова М.С. Вечера на Карповке. М., 1986.
Зверева Т.В. О специфике слова в эпоху Просвещения // Вестник Удмуртского университета. 2000. № 10.
Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т.1.
Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л., 1984.
Карамзин М.Н. Записки старого московского жителя: Избранная проза. М., 1988.
Коровин В.И. «Наслаждающееся размышление самого себя // Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
Куприянова Е.Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX века // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т.2.
Курилов А.С. Проза и русская теоретико-литературная мысль первой поло-

- вины XVIII века // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.
- Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т.1.
- Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979.
- Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1964. Т.6.
- Пушкин – родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.
- Русская новелла: Проблема теории и истории жанра. СПб., 1993.
- Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973.
- Сахаров В. Дела человеческие: О литературе классической и современной. М., 1985.
- Сахаров В. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках. М., 1984.
- Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987.
- Хаев Е.С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820-1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1984.
- Хренов Н.А., Соколов К.Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картина мира, ментальность). СПб., 2001.
- Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX веков. М., 1967.
- Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. М., 1977.
- Шварцбанд С. История «Повестей Белкина». Иерусалим, 1993.
- Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
- Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986.