

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Е.А. Сурков

*Кемеровский государственный университет,
Сочинский государственный университет*

Рефлексия «литературности» в русской сентиментальной повести

Аннотация: В статье рассматривается одна из важных особенностей русской сентиментальной повести XVIII века – подчеркнутая «литературность» ее мотивов и образов. Такое построение текста определялось спецификой историко-культурной ситуации становления новых повествовательных форм и формирования собственной семантической памяти, или «словаря литературы». Этот процесс рефлексии над эстетической природой художественного текста был продолжен в прозе русских писателей первой половины XIX века (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, А. Погорельский, М.В. Жукова и др.), что являлось общей особенностью художественного мышления времени.

The paper examines one of important peculiarities of Russian sentimental stories of the 18th century – emphasized «literariness» of their appeals and images. Such an architecture of a text was determined by the specificity of the historical and cultural conditions under which new narrative forms were in the making and the Russian sentimentalists were forming their own semantic memory, or “literary vocabulary.” This process of reflexion over the aesthetic nature of a literary text was reiterated and kept on in the prose of the Russian writers of the 1st half of the 19th century (A.S. Pushkin, N.V. Gogol’, M.Yu. Lermontov, A. Pogorelskiy, M.V. Zhukova etc.), and that represented a common trend of artistic thinking of the time.

Ключевые слова: сентиментальная повесть, топос «чтение», литературная рефлексия, образ дискурса, сюжет, повествователь, автор, герой.

Sentimental story, topos of a «reading», literary reflexion, an image of a discourse, plot, narrator, author, character.

УДК: 812.

Контактная информация: Кемерово, ул. Красная, 6. КемГУ, факультет филологии и журналистики. Сочи, ул. Советская, 26-а. СГУ, кафедра русской филологии. Тел. 8-918-913-32-13. E-mail: sue57@rambler.ru.

Одной из особенностей поэтики русской прозы первой половины XIX века была подчеркнутая «литературность» ее мотивов и образов, что неоднократно было предметом научной рефлексии применительно к творчеству А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, А. Погорельского, М.В. Жуковой, Ф.М. Достоевского и др. Ю.М. Лотман подчеркивал, что произведения Пушкина насыщены «литературностью», в них содержится «обилие цитат литературных, <...> идейно-политических и философских отсылок» [Лотман, 1996, с. 112]. Однако восходит эта поэтическая особенность русской прозы к сентиментальной повести конца XVIII века, для которой было свойственно именно такое построение текста. Причиной тому была, на наш взгляд, специфика историко-культурной ситуации становления новых повествовательных форм и формирование собственной семантической памяти, или «словаря литературы», в терминологии А.К. Жолковского

и Ю.К. Щеглова [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 16]. По всей видимости, в какой-то момент русской литературной истории исчерпанность канонических жанров определила этот процесс рефлексии над их эстетической природой, который и был характерен для художественного мышления времени.

Уже сентиментальная повесть в силу своего новаторского характера была «озабочена» природой той реальности, которую она изображала. Неслучайно авторы-сентименталисты настойчиво пытались подчеркнуть ориентацию своих произведений на реальность и правдивость изображаемого, многие повести имели подзаголовок – «истинная» или «справедливая», «русская истинная повесть» («Евгений и Юлия» Н. Карамзина), «полусправедливая оригинальная повесть» («Роза» Н. Эмина), «российская, отчасти справедливая повесть» («Бедная Маша» А. Измайлова), «истинное происшествие» («Злосчастный» Н. Мамышева и «Несчастливая Лиза» неизвестного автора) и т.д. Отметим, что также обозначает свою «петербургскую повесть» и Пушкин: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине» [Пушкин, 1962–1966, т. 4, с. 379], что позволяет нам увидеть в «Медном всаднике» не просто элементы идиллии, о чем писалось неоднократно [Пумпянский, 1939, с. 93–124; Хаев, 1984, с. 98–109; Архангельский, 1990; Гаспаров, 1992, с. 287–319; Иваницкий, 1998], но и реализацию сентиментально-идиллического модуса в целом. Причем использование своеобразного дискурсивного фона сюжета, что мы видим у Пушкина [Сурков, 2007, с. 18–23] и у Гоголя в «Старосветских помещиках» [Сурков, 2004, с. 17–26; 2005, с. 38–50] еще раньше мы встречаем в качестве устоявшегося приема в сентиментальной повести. Очень часто ее сюжетные события тем или иным образом связывались с общепризнанными дискурсивными клише или разворачивались на их фоне, что можно считать «приемом выразительности» или «типовой комбинацией» приемов (Жолковский, Щеглов), которые в целом способствовали выработке общей топики русской повести. Одним из таких художественно значимых топосов русской повести первой половины XIX века, стал топос «чтение», сформированный в сентиментальных текстах.

Настойчивое стремление писателей-сентименталистов придать черты истинности своим произведениям означало, прежде всего, наличие внутренней авторской рефлексии по поводу специфической «литературности» их текстов. В этой же связи появляется еще один показательный для сентиментальных повестей элемент сюжетной ситуации, который обычно принято рассматривать только как описание круга чтения «чувствительных» героев. М.В. Иванов полагает, что таким образом автор сентиментального текста стремится «подключить свое произведение к образцу» [Иванов, 1996, с. 234]. Во всех подробностях и на большом материале эта сюжетная ситуация рассмотрена в книге Н.Д. Кочетковой «Литература русского сентиментализма» [Кочеткова, 1994, с. 156–189]. «Чтение» или ориентация на какой-то литературный текст, по мнению исследовательницы, связаны, прежде всего, с характеристикой персонажей и их внутреннего мира: «В жизни и даже судьбе “чувствительного” героя чтение играет значительную, а иногда и определяющую роль» [Там же, с. 158]. Следует признать, что это, действительно, один из важнейших элементов художественного мира сентиментального повествования, но значение «литературных» мотивов может быть увидено более объемно, особенно с точки зрения их функциональности. Идея «пережитой литературы в литературе», о которой упоминает Н.Д. Кочеткова [Там же, с. 159], связана не только с героем или фабульными событиями произведения, но, прежде всего – с процессом осознания автором места, роли и функции его высказывания в дискурсивном и текстовом пространстве культуры. Это, на наш взгляд, своеобразная «текстовая рамка», устанавливающая отношения нового произведения к существующей традиции. Внимание к этому явлению тем более важно, что оно станет очень существенным в текстовых построениях последующих русских про-

заиков, хотя и приобретет иные формы выражения. Наиболее интересными в данном случае станут тенденция к циклизации повестей, то есть создание нового текстового единства; внимание к умножению субъектов речи в едином повествовании или цикле; имитация «чужой» речи.

В сентиментальной литературе «читаемые» или упоминаемые произведения чаще всего связаны не столько с самими героями, сколько с позицией автора-повествователя. При этом в сентиментальной повести откровенно обозначена граница между изображенным и сопровождающими изображение «литературными» рефлексиями повествователя. Образующаяся дистанция не может быть понята в этом случае только как «дистанция между реальностью и литературным вымыслом» [Кочеткова, 1994, с. 159], поскольку это своеобразный «зазор» между уже хорошо знакомой, освоенной или даже типовой литературой и литературным произведением, создаваемым на глазах читателя. Пространство между ними семантически может быть разным (ироничным, например), но важно, что оно существует. Чаще всего известные и авторитетные литературные тексты становятся своеобразным нарративным фоном, на котором не только воспринимается читателем, но и создается автором новый текст. Внутри этого вновь создаваемого произведения возникает и выраженная рефлексия по поводу его эстетической природы, значимости и самобытности.

Так в повести В.В. Измайлова «Ростовское озеро» (1795) таким фоном становится «Новая Элоиза» Руссо, имена героев и «детали», которой щедро рассыпаны по тексту: «На каждом шаге встречались мне прекрасные места, романтические убежища блаженства, цветущие берега, которые, может быть, ничто в сравнении с леманскими, прославленными Жаном Жаком Руссо и молодым Верном, но на которых осмеливался я поселить новую Юлию, сам быть вторым Сен-Пре и жить там с нею в тишине уединения...» [Измайлов, 1979, с. 144].

Дистанцию между «литературным» видением мира автором-повествователем и историей-повествованием встреченного им реального героя подчеркивают ироничные замечания: «Предупреждая критиков, требующих для черных волос черных и глаз, мы скажем, что натура не сообразуется иногда с их правилами» [Там же, с. 151]. Рассказчик истории, случайно встреченный повествователем, также является поклонником романа Руссо: когда-то он мечтал встретить свою Элоизу. Но встречает герой крестьянку Анюту – читательницу того же романа, которая говорит «самым чистым французским языком» [Там же, с. 154]. Тем не менее, «сюжет повести ничего общего не имеет с романом Руссо» [Кочеткова, 1994, с. 176]. При этом Измайлов подчеркивает сиюминутность и новизну создаваемого им текста: «Лица их сблизились, они бросились друг к другу в объятия, слезы их смешались и... Но я кладу перо и не смею продолжить сего слабого описания» [Измайлов, 1979, с. 148], тогда как роман Руссо представлен как уже хорошо знакомая, освоенная литературная модель. Знакомая тем более, что сам В.В. Измайлов был известен как страстный почитатель Руссо [Костюкова, 2002, с. 320]. В истории рассказчика на тех же правах присутствуют и другие дискурсивные модели: в описании Анюты присутствуют не только имя Юлии, но и упоминание «Рубенсовой и Рафаэлевой кисти» [Измайлов, 1979, с. 154].

Несомненно, что еще одним текстом, входившим в художественную структуру повести «Ростовское озеро», была и «Бедная Лиза» Карамзина: помимо прочего, на это откровенно указывает фраза героини – «а чувствовать умеет и всякая крестьянка» [Там же, с. 155]. И, наконец, главенствует в повести образ идиллического дискурса, представленный в описательных конструкциях и характеристиках героев. Крестьянка Анюта говорит о себе так: «Я, по крайней мере, благодарю бога за то, что родилась <...> в таком состоянии, в котором можно всегда веселиться и радоваться. Тихое жилище, простая пища, кроткие подруги, тенистые деревья, зеленая травка, поющие птички – все это очень приятно...» [Там же].

Но ни один из представленных нарративных типов, ни одна дискурсивная практика не реализуются в повести в своей привычной для читателя форме: смысловой и структурной. Даже идиллия, которая, казалось бы, подошла в повести к своему логическому завершению (влюбленные обвенчались и поселились в «маленьком домике») оказалась несостоявшейся. Героиня повести погибает, но погибает случайно: в мир устойчивых дискурсивных образов вторгаются никогда ранее ими не учитывавшиеся «жизненные» обстоятельства (смерть во время родов). Именно таким образом, на наш взгляд, автор и демонстрирует «рамки» своего текста: с одной стороны, использует общую топикку определенной традиции, но с другой – индивидуально-авторскую интенцию к ее возможной или потенциальной художественной трансформации.

Аналогично выстраивается в своем соотношении с идиллией сюжет другой повести В.В. Измайлова «Прекрасная Татьяна». Изначально здесь моделируется «пасторальная» перспектива восприятия (перечисляются, например, самые известные авторы идиллий): «...Мельтон, молодой знатный человек, прогуливался по скату Воробьевых гор, вполголоса пел пастушеский романс и неприметно приблизился к тому месту, где русская поселянка, может быть, прекраснее всех аркадских пастушек, милее всех Флориановых Эстелл, представляла картину, достойную кисти новых Теокрытов и Геснеров» [Измайлов, 1979, с. 158].

Однако традиционная для сентиментальной повести сюжетная завязка – встреча богатого «городского жителя» и «простой крестьянки», становится основанием иного сюжетного развития. Герои повести – крестьянка и мещанин, несмотря на все испытания, возникающие из-за этой встречи, счастливо избегают судьбы, предназначенной им привычной сентиментальной моделью: восплавывший страстью барин решается все-таки быть добродетельным и помогает любящим героям воссоединиться.

И в более поздних своих повестях – «Летучие листочки, или Тайные записки светской дамы», «Обе школы, или Свет и уединение», «Противоречия, или Гордость ума и слабость сердца» (1814) – Измайлов использует тот же прием. В этих повестях дискурсивным фоном становятся произведения Ричардсона: романы «Кларисса, или История юной леди» и «История сэра Чарльза Грандисона». Сюжетная ситуация «чтения» героями этих романов уже была предметом рассмотрения в статье В.В. Костюковой «В.В. Измайлов и С. Ричардсон» [Костюкова, 2002], но она осталась, по сути, в рамках традиционных представлений о характеристиках персонажей через их «чтение». Тот факт, что герои принципиально не совпадают с «образцами» или похожи не на «тех», даже не привлек внимания автора работы. Читающая Ричардсона Елена из «Летучих листочков» не только никоим образом не реализует сюжетную судьбу Клариссы, но и прямо отрицает ее «добродетель». К тому же Елена в конечном итоге оказывается похожей на «мужского» героя – Ловласа.

Очевидно, что в своих повестях Измайлов отразил поиск новых повествовательных и конструктивных возможностей, который был характерен для литературного сознания конца XVIII – начала XIX века. Его тексты во многом отличаются от монособытийной сентиментальной повести, и насыщены событийностью, хотя иногда она остается на периферии повествования, но вполне может быть реализована сюжетно и композиционно. Так, всего лишь в пятнадцати строчках представляет Измайлов судьбу своей героини из «Ростовского озера», полную «несчастий» и «испытаний», обладающую явно романной спецификой. Но автор предпочитает оставаться в рамках повести, тогда как в европейской литературе жанр сентиментального романа был очень развит, будет он развиваться и позднее, наследуя художественные открытия сентиментализма. Очень похожие на кратко описанную биографию героини Измайлова истории будут еще не раз повторены в романских текстах: она, например, в точности совпадает, как ни парадоксально, с сюжетом романа Ш. Бронте «Джейн Эйр», который будет написан в 1847 году.

В этом плане произведения Измайлова интересны как проявления определенной тенденции развития русской повести и более поздних романских структур и могут быть соотнесены с творчеством В. Нарезного. Стремясь к созданию нового типа повествования, Измайлов маркирует эту новизну именно тем, что включает в структуру своих текстов такой конструктивный элемент, как их соотношение с дискурсивными образами или формами, исчерпавшими свой творческий созидательный потенциал на определенном этапе исторического развития и не актуальными теперь уже именно для «русской повести». Она, обозначенная как «истинная» или «справедливая», оказывается иной: как бы абсолютно «нелитературной», нетипичной, а значит – действительно истинной историей.

В повести Г.П. Каменева «Софья» (1796) на тех же правах присутствуют Стерн и Оссиан («Я почувствовал нечто оссианское!») [Каменев, 1979, с. 186] и аналогичные замечания повествователя: «“Что это? что это такое?” – закричит какой-нибудь мизантроп, прочтя сие место...» [Там же, с. 180]. Ирония по отношению к общепризнанным литературным моделям присутствует и в повести Карамзина «Юлия» (1794). Здесь мы вновь встречаемся с тенденцией к реорганизации жизни по известным дискурсивным моделям. Герои повести читают «Новую Элоизу» и «Эмилия» Руссо, пытаются реализовать книжные правила в своей жизни; Юлия даже падает в обморок по правилам – «следуя обыкновению новых Дидон» (героиня «Энеиды» Вергилия – *Е.С.*). Следование сентиментальному литературному этикету приводит героев в деревню, которой сначала они восхищаются. Но настала осень, «все стало так печально, так уныло, что Юлия потеряла всю охоту хвалить деревенское уединение» [Карамзин, 1979, с. 112]. Изменение стереотипной ситуации в повести Карамзина происходит случайно, и «случай» этот – беременность и рождение ребенка, связан с жизненными обстоятельствами, которые не было принято описывать в литературно-этикетных текстах. В этом случае мы имеем дело не только с обманутым ожиданием читателя, как принято считать, но и со своеобразным «обманутым» текстом, поскольку первоначальная текстовая интенция, оказавшись не реализованной, структурирует появление текста нового типа.

С аналогичным, на наш взгляд, художественным явлением русский читатель встретится позднее в романе Пушкина «Евгений Онегин», героиня которого, связанная к романам, «влюблялася в обманы / И Ричардсона и Руссо» [Пушкин, 1962–1966, т. 5, с. 49]. Причем «обманными» литературные модели являются не только для Татьяны, поскольку сюжет «жизни действительной» окажется совершенно не сравнимым с романскими коллизиями, но и для других героев. Например, для матери Татьяны, чью любовь к Ричардсону Пушкин «переворачивает» в обыденный и опрошенный жизненный план: «Сей Грандисон был славный франт, / Игрок и гвардии сержант» [Там же, с. 50].

«Чтение» присутствует и в повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», «чтение» тем более удивительное, что художественное время повести – это «русская старина». Помимо того, что здесь упоминаются идиллические имена Дафниса и Хлои или Стерн [Карамзин, 1964, т. 1, с. 631, 632], которые могли бы показаться обыкновенным сентиментально-идиллическим приемом, в тексте повести есть и более интересный для интерпретации «литературных» элементов фрагмент: «...наша прелестная Наталья имела прелестную душу <...>, имела все свойства благовоспитанной девушки, хотя русские не читали тогда ни Локка “О воспитании”, ни Руссова “Эмилия” – во-первых, для того, что сих авторов еще и на свете не было, а во-вторых, и потому, что худо знали грамоте, – не читали и воспитывали детей своих, как натура воспитывает травки и цветочки» [Карамзин, 1964, т. 1, с. 626].

Откровенно смоделированная дистанция между временем героев и временем повествователя в этой ранней повести Карамзина может служить еще одним очень убедительным доказательством того, что «литературные» элементы и при-

меты сентиментального повествования связаны в первую очередь с изображением дискурсивного фона, который призван подчеркнуть новые нарративные стратегии и возможности, реализуемые во вновь создаваемом произведении. Оформлены здесь также и дискурсивные горизонты восприятия текста. Неслучайно и сама эта повесть Карамзина станет позднее предметом «чтения» в «Барышне-крестьянке» Пушкина, который использовал не столько литературный образец сентиментального чтения, сколько модель, оформленную Карамзиным для выражения особой эстетической природы произведения.

Причем описание процесса чтения «Натальи, боярской дочери» для обучения грамоте у Пушкина сравнимо с аналогичным описанием в другой повести Карамзина – «Рыцарь нашего времени»: «В три дни, – рассказывал он (учитель героя – Е. С.) за чудо другим грамотеям, – в три дни затвердить все буквы, в неделю – все склады <...>; этого не видано, не слыхано!» [Карамзин, 1986, с. 157]; «“Что за чудо! – говорил Алексей. – Да у нас учение идет скорее, чем по ланкастерской системе”. В самом деле, на третьем уроке Акулина разбирала уже по складам “Наталью, боярскую дочь”.<...> Прошла неделя и между ими завелась переписка» [Пушкин, 1962–1966, т. 6, с. 165–166].

И в самом «Рыцаре нашего времени» Карамзина не только упоминается «Наталья, боярская дочь», но и подробно описываются «читательские» пристрастия героя, душа которого «плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море» [Карамзин, 1986, с. 159]. В этой, так и не оконченной повести Карамзина, описание чтения имело, по всей видимости, принципиальный характер, поскольку было связано с последующей судьбой героя (на что есть указание в тексте), и с эстетической новизной произведения, которую задумывал Карамзин. Неслучайно он пишет «вступление» к повести следующего рода: «С некоторого времени вошли в моду *исторические* романы. Неугомонный род людей, который называется *авторами*, тревожит священный прах Нум, Аврелиев, Альфредов, Карломанов и <...> вызывает древних героев из их *тесного домика* <...>, чтобы они <...> забавляли нас своими рассказами. Прекрасная кукольная комедия! Один встает из гроба в длинной римской *тоге* <...>; другой в коротенькой гишпанской епанче <...>. Я никогда не был ревностным последователем мод в нарядах; не хочу следовать и модам в авторстве; не хочу будить усопших великанов человечества; не люблю, чтобы мои читатели зевали, – и для того, вместо *исторического романа*, думаю рассказать *романическую историю* одного моего приятеля» [Карамзин, 1986, с. 150].

Таким образом, автор повести декларирует новизну своего повествования, отталкиваясь от привычных литературных приемов, и продолжает полемику с ними дальше, уже в самом тексте повести. Главный герой повести задумывался как персонаж, не совпадающий с литературными правилами, читательскими привычками и с сюжетами тех книг, которые он нашел в «желтом шкапе». Поскольку, как заявляет автор читателю, «вы читаете не роман, а *быль*», «Леон в совершенных летах часто увидит противное» тому, что раньше читал в романах [Там же, с. 155, 159].

«Рыцарь нашего времени» Карамзина интересен не только этой своей стороной. Повесть, появившаяся в самом начале XIX века, демонстрирует направление эволюции художественного мышления писателя, и пример текстовой реализации определенного этапа становления русской повести в целом. Именно в этом произведении Карамзин-автор не только рефлексует проблему литературности текста, но и создает текст, вырастающий из русского контекста, адекватный ему, и этим открывает потенциальные возможности дальнейших художественных трансформаций сюжетно-мотивного комплекса «героя времени» в русской литературе. Причем это «открытие», как представляется, не случайная «находка» талантливой писателя. Карамзин, развивающийся как прозаик в русской дискурсивной парадигме, чутко улавливает то, что позднее ею же будет востребовано

и актуализовано. Как образно выразился А.С. Янушкевич, «если бы Карамзин на рубеже веков не написал свой роман («Рыцарь нашего времени» – Е.С.), его нужно было бы выдумать...» [Янушкевич, 2006, с. 90]. Действительно, повесть Карамзина не только откровенно связана с текстами-предшественниками (например, с «Духовным рыцарем» И.В. Лопухина, рядом повестей самого автора, то есть – с сентиментальным дискурсом), но и определяет перспективы последующих литературных опытов: «Евгений Онегин» и замысел романа «Русским Пелам» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Маленький герой» Достоевского, автобиографическая трилогия Л. Толстого, «Степь» Чехова – лишь видимые и осязаемые звенья этого карамзинского дискурса.

Текстовая, поглавная циклизация <...> «Рыцаря нашего времени» открывала возможности нового героя – вечного духовного странника и искателя. Сопряжение глав – жизненных циклов в романе Карамзина, главы как аналоги самодвижущейся реальности и «героев-рек» в «Евгении Онегине», циклизация новелл в «Герое нашего времени» и анфиладность движения авторской мысли в «Мертвых душах» Гоголя не столь различны меж собой, ибо в основе всех этих произведений новые нарративные стратегии, заложенные в экспериментальном романе Карамзина» [Янушкевич, 2006, с. 90].

Таким образом, история «карамзинского дискурса» показывает, что ориентация текста на литературные модели или эстетическую проблематику не была для русской повести простой данью времени. Она была связана с чрезвычайно значимым для быстропротекающих в России («взрывных», в терминологии Ю.М. Лотмана) художественных трансформаций, моментом четкого проявления / обозначения путей трансформации и дальнейшего развития.

Другим интересным примером этого явления может служить повесть М. Сушкова «Российский Вертер» (1801), наполненная в избытке различными «литературными» элементами: здесь в разной связи и в разных случаях возникают имена писателей: Флориана, Геснера, Вольтера; литературных героев: Вертера, Памелы, Галатеи, Эстеллы, Катона; названия литературных произведений («Недоросль») или цитаты из них. Однако и в этой повести ни один из предложенных литературных «образцов» не оказывается реализованным. Эстетизированное или текстовое мышление героя, который видит мир только сквозь устойчивые литературные призмы, не совпадает с реальностью. К тому же, череда писем, из которых и состоит повесть, показывает серьезные внутренние изменения в герое, которые порождают его новое отношение к миру, не зафиксированное знакомыми ему текстами или «речевыми практиками». Потому речь героя существенно меняется с IX письма. До этого он упражнялся в словесной иронии или играх с «дискурсами»: «Недавно читал я Флориана. Какой пречудный писатель! Он заставляет забыть, водит мысленно по лугам и долинам, принуждает принять участие в радостях и огорчениях своих пастухов: я восхищаюсь, бегу в поля... и возвращаюсь недовольным собою. Пастухи наши не только вселить участия, но и сами ни веселия, ни печали не умеют почувствовать»; «...я в существе вижу комедию *Недоросля*. Муж дурак, жена злая, сын крестьянский повеса, в другой семье настоящий Скотинин, и хотя нет здесь Софьи, однако, также по человеколюбию воспитывают простенькую сиротку» [Сушков, 1979, с. 208, 206].

Именно так герой первоначально видит и интерпретирует окружающий мир. После встречи с Марией ирония и «литературная» игра исчезают из его писем. И не только потому, что влюбленный герой видит теперь мир в ином свете. Дело в том, что теперь он пишет сам и говорит о себе, то есть создает свой дискурс, связанный лично с ним и его «историей», которую нельзя подвести под «образец» или опереться на готовый «речевой» прием.

Стремление героя к творению письменного текста, не зависящего от устойчивых формул, прямо представлено в повести: «Ты требуешь подробной повести нашего знакомства. Исполню твое желание» или «Представь себе русые волосы,

распущенные локонами по лицу, белейшему снегу; но нет, такое уподобление давно известно и, следовательно, ее недостойно. <...> Ах, для чего я не живописец! <...> Одним словом, не нахожу выражений, способных изъяснить всех ее прелестей и всей моей любви» [Там же, с. 210, 209]. Трагизм сюжетной ситуации здесь состоит в том, что герой не в состоянии вырваться из литературных рамок, несмотря на вдруг открывшееся ему несоответствие жизни и литературы. В главе «От сочинителя» прямо говорится о том, что в герое представлен «Российский Вертер», а свое самоубийство он совершает после чтения трагедии Аддисона «Катон», которая была широко известна русским читателям как произведение о героическом самоубийстве.

Таким образом, игра различными этикетными литературными формулами в этом произведении М. Сушкова имеет свое значение для понимания внутреннего сюжета повести или, по крайней мере, тех новых текстообразующих и смыслопорождающих тенденций, которые постепенно оформляются в русской прозе. Здесь важно видеть явно ощущаемый автором повести водораздел между «литературным переживанием» и его образным воплощением и реальной историей героя. Неслучайно «сочинитель» в своем предисловии к письмам говорит о том, что читателю не нужно знать ни «благородство и родословие» героя, ни его настоящее имя, а видеть только как Вертера. Здесь же «сочинитель» иронично отзывается о «старинных французских повестях», где прописаны все подробности биографии героя, и о «российских сочинениях», в которых характер героя явлен в именах «здоровосудов, вертопрахов». Очевидно, что «сочинитель» строго ориентирован на знакомый литературный сюжет и показывает своего безымянного героя в его перспективе. Однако в предисловии от лица еще одного участника события рассказывания – «издателя», говорится о герое с иной точки зрения: он назван «странным молодым человеком» и «мнимым Вертером» [Сушков, 1979, с. 203], что и моделирует несоответствие литературной схемы и изображенной жизненной истории. И хотя в повествовательной структуре декларирована несовместимость того и другого, семантически повесть прочитывается в ориентации на «Вертера».

Эта семантика наиболее очевидна в контексте русской «вертерианы» конца XVIII века. Подробно литературную модель «вертерианы» этой эпохи описал В.В. Сиповский в ряде своих известных работ, в том числе – в статье «Влияние “Вертера” на русский роман XVIII века», где привел обширный перечень повестей конца XVIII – начала XIX века, так или иначе связанных с темой Вертера (переводы, подражания и т.д.) [Сиповский, 1906]. По мнению ученого, «Вертер» активно повлиял на многих русских писателей, несмотря на то, что связь их текстов с романом Гете не всегда заметна: например, на «Бедную Лизу» Карамзина [Сиповский, 1910, с. 519]. Позднее русской «вертерианой» занимался В.М. Жирмунский, указавший и на другие произведения того времени [Жирмунский, 1981, с. 30–71]. Основываясь на результатах исследований В.В. Сиповского и В.М. Жирмунского, мы можем сделать вывод о том, что «вертеровский» сюжет не только был хорошо знаком русскому читателю, но и стал уже во многом своеобразным литературным «стандартом», четко выделенной литературной и текстовой моделью. В этом контексте и становятся более зримыми принципиальные установки М. Сушкова на ниспровержение типовой литературности, тем более что, как показал В.М. Жирмунский, текст «Российского Вертера» по своей семантике во многом расходится со своим прототипом – произведением Гете [Там же, с. 58–60].

Показательно, что и более поздняя русская повесть использует аналогичные приемы. Например, в «Вечерах на Карповке» М. Жуковой рассказы героев соотнесены с откровенно представленными литературными моделями, а потому эти повести можно действительно считать «калейдоскопом читательских пристрастий пушкинской эпохи» [Мосалева, 1999, с. 203]. Правда, Г. Мосалева считает, что

этот «калейдоскоп», обладающий свойствами «неотобранности», своеобразной хаотичности» является всего лишь «интересным свидетельством» об эпохе и «явной стилизацией» [Там же, с. 204]. На наш взгляд, литературность текста Жуковой – это художественный прием, четко обозначенный прямыми и порой нарочитыми отсылками, параллелями и эпиграфами. В рассказах героев «Вечеров» мы видим и «чувствительную повесть», и романтическую, и светскую, и историческую. Эти «чужие» тексты, став формой цикла, как полагает Г. Мосалева, вместили «киное авторское содержание» и составили «новый текст». Однако это «содержание» повестей, которые оцениваются «как одно из лучших прозаических произведений первой половины XIX века» [Мосалева, 1999, с. 204, 195], исследователница так и не рассматривает, и не интерпретирует.

Попытка интерпретации содержится в другой работе о Жуковой – в статье Р. Иезуитовой «Об авторе “Вечеров на Карповке”». Р. Иезуитова пишет: «“Реальность” и “литература” постоянно соотносятся в книге М. Жуковой. Действительность питает литературу, предлагает ей свои сюжеты (их множество в окружающей жизни, нужно только уметь увидеть и разглядеть их – считает писательница), но и литература – в свою очередь – дает уроки самой жизни, насыщает ее человечностью» [Иезуитова, 1986, с. 277]. Отмеченное исследовательницей противостояние «литературы» и «реальности» представляется и нам главным структурообразующим элементом повестей, но смысл противостояния, на наш взгляд, совершенно иной. Увлеченные «литературными играми» собеседники, активно выражая заинтересованность в судьбах героев рассказываемых историй, не замечают и не видят реальных людей и реальной «романтической» истории, которая развивается тут же, практически на глазах у всех. Очень загадочной и интересной оказывается судьба Пронского, «тайна» которого раскрывается на последних страницах; за всеми литературными любовными историями собеседники и слушатели не заметили реальной и драматичной истории любви Любиньки и Вельского, открывшейся только в самом конце.

Интересно, что и для читателя эта история оказывается не слишком заметной, что, по всей видимости, намеренно смоделировано Жуковой. Ведь внимательное чтение коротких эпизодов, помещенных между событиями рассказывания, позволяет проследить развитие отношений между молодыми героями. Однако инерция читательского восприятия способствует тому, что основное внимание сосредоточено на самих повестях, а фрагменты между ними, изображающие реальность и бытовые подробности жизни Натальи Дмитриевны, обычно считаются формальными связками, необходимыми только для оформления целостности цикла. Но оказалось, что и эти небольшие фрагменты также являются текстом со своим сюжетом, перипетиями и счастливым, в сравнении с повестями, финалом. Так «действительность» оказалась не просто «добрее» литературы [Иезуитова, 1986, с. 278], она в целом оказалась не совмещающейся с литературно-этикетными дискурсами. Уже легко опознаваемые ко времени написания «Вечеров» сюжеты рассказанных повестей воспринимаются слушателями как данность литературной манере, они являются изображением, образом соответствующей модели. А вот в действительности все оказывается исполненным подлинного трагизма, драматизма, проблем и доброты. Ее когда-то проявила Наталья Дмитриевна по отношению к умирающей Елене, но об этом никто из окружающих не знал и не догадывался. Таким образом, в цикле Жуковой создается ситуация нехватки нового типа текста, способного отразить истинные отношения, и те тайны, которые являются принадлежностью жизни героев.

Однако в таком построении «Вечеров» мы замечаем уже известную с конца XVIII века, о чем собственно и идет речь, «литературную игру» или «игру» с дискурсивными образами. И в этом плане справедливо интерпретировать повести Жуковой «как явления второго ряда» [Там же, с. 276], что отнюдь не лишает их художественного значения. Интересные сами по себе, повести, тем не менее, по-

казывают автоматизацию литературного приема. Но этот момент важен для историка литературы, поскольку подтверждает, и в данном случае – очень зримо, наличие в ней особого внимания к проблемам «литературного фона» и образа дискурса.

Литература

- Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный всадник». М., 1990.
- Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. (Wiener slavistischer Almanach. Sbd. 27).
- Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996.
- Иваницкий А.И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петербургской цивилизации. М., 1998.
- Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996.
- Иезуитова Р.В. Об авторе «Вечеров на Карповке» // Жукова М.С. Вечера на Карповке. М., 1986.
- Измайлов В.В. Прекрасная Татьяна живущая у подошвы Воробьевых гор // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.
- Измайлов В.В. Ростовское озеро // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.
- Каменев Г.П. Софья // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.
- Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964.
- Карамзин Н.М. Евгений и Юлия // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.
- Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя: Избранная проза. М., 1986.
- Костюкова В.В. В.В. Измайлов и С. Ричардсон // XVIII век. СПб., 2002. Вып. 22.
- Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994.
- Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Мосалева Г.В. Особенности повествования: От Пушкина к Лескову. Ижевск; Екатеринбург, 1999.
- Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4–5.
- Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962–1966.
- Сиповский В.В. Влияние «Вертера» на русский роман XVIII века // Журнал министерства народного просвещения. 1906. № 1.
- Сиповский В.В. Очерки по истории русского романа и повести. Т. 1. Вып. 2. СПб., 1910.
- Сурков Е.А. Идиллия и идиллическое в русской литературной традиции // Вестник молодых ученых. 2004. № 5 (Серия: Филологические науки. 2004. № 1).
- Сурков Е.А. Русские контексты «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., Самара, 2005. Вып. 2 (4).
- Сурков Е.А. Интертекстуальная структура и дискурсивные образы в «Медном всаднике» А.С. Пушкина: К постановке проблемы // Сибирский филологический журнал. 2007. № 3.
- Сурков Е.А. Русская повесть в историко-литературном контексте XVIII – первой трети XIX века. Кемерово, 2007.

Сушков М.В. Российский Вертер. Полусправедливая повесть // Русская сентиментальная повесть. М., 1979.

Хаев Е.С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина 1820–1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1984.

Янушкевич А.С. Роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени»: текст и контекст // Карамзин и время. Томск, 2006.