

О. Н. Фокина

Новосибирский государственный университет
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090, Россия
E-mail: philology@gf.nsu.ru

РОМАН М. Д. ЧУЛКОВА «ПЕРЕСМЕШНИК»: СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В статье рассматривается одна из ярких художественных особенностей романа «Пересмешник» Чулкова – введение читателя в разные повествовательные пласты (истории героев, авторские отступления). Автор сокращает дистанцию между автором и читателем, создает иллюзию сопричастности читателя ко всему, что происходит в романе. Он включает обращения к читателю в свои размышления о романе в «Сказке о рождении тафтяной мушки», где сравнивает роман со сказкой. Чулков создает свой тип романного повествования, и в этом творческом процессе игра с читателем приобретает функцию своеобразной опоры, с этой целью автор намеренно расширяет диапазон компетентности читателя. Благодаря введению читателя в повествование была найдена та особая интонация, которая выделяет «Пересмешник» Чулкова как ранний пример, намекающий перспективу развития русского романа.

The article is devoted to one of the most characteristic feature of narration in Chulkov's novel «The Moker», that is involving the reader in the word of the novel (hero's adventures, author's digressions). The narrator decreases a distance between him and the reader; he appeals to the reader and make him a participant of the narration. In the «Tale of the Taffeta Beauty Patch» the narrator discusses a novel as a genre, comparing it with a tale. Author's comments about the novel are contradictory; he acknowledges and blames its conventions. Nevertheless, Chulkov creates his original novel narration; the interplay between narrator and reader in «The Moker» played a part of some kind of support for the author. The author gives the reader confidence and consistently increases his knowledge. The introduction of the reader into the text contributed to the rise of the Russian novel.

Творчество М. Д. Чулкова (1743–1792) в отечественном литературоведении рассматривается как важный этап в развитии русской прозы и становления русского романа [Стенник, Степанов, 1980. С. 598–606; Лебедев, 1982. С. 208–229]. Чулков – один из первых писателей демократического направления в русской литературе XVIII в. Он учился в гимназии для разночинцев при Московском университете, был актером придворного театра, придворным лакеем, квартирмейстером, чиновником Сената, выслужил право на потомственное дворянство. Активная писательская деятельность Чулкова относится ко второй половине 60-х гг., к периоду расцвета русского классицизма («Пересмешник, или Словенские сказки» (1766–1789), «Краткий мифологический лексикон» (1767), «Стихи на качели» (1769), сатирический журнал «И то и се» (1769), «Пригожая повариха» (1770)).

В период своего формирования (30–50-е гг. XVIII в.) новая русская литература класси-

цизма была достоянием лишь небольшой части образованного русского общества. Литературные интересы читателей среднего сословия удовлетворялись рукописной литературой, в которой преобладали прозаические жанры. В рукописной форме бытовали сборники как традиционного религиозного содержания, так и светские, в составе которых находились переводные и оригинальные повести, фацеции, пародийные лечебники, переводные романы в народной обработке.

В это время в западно-европейских литературах на первом плане стоял роман. В дискуссиях на страницах периодической печати романисты обсуждали проблемы нового романа, его цели и художественные методы, литературные критики вырабатывали критерии «настоящего» романа, в полемике уточнялись параметры жанра [Разумовская, 1981]. Писатели подчеркивали правдоподобие своих произведений, писали о том, что романы способствуют улучшению нравов.

Предметом художественного анализа в нравоописательном романе XVIII в. становится частная жизнь героя в определенных обстоятельствах, роман вовлекает в свою сферу социальные и этические категории и таким образом связывает написанное с эмпирической реальностью, знакомой каждому читателю [Izer, 1974. P. 20]. «Частный человек в заслуживающих внимания обстоятельствах», а не обобщенные типы, изображенные по законам литературных конвенций, стал интересовать писателей [Watt, 2002. P. 15]. Жизнь героя стала рассматриваться как индивидуальная судьба и как проявление «натуры» человека в целом. Признанным открытием романа XVIII в. (Д. Дефо, С. Ричардсон, Г. Филдинг, Ж.-Ж. Руссо) является психологизм.

Популярность романа, отразившего проблематику своего времени, в немалой степени была обусловлена возросшим интересом к чтению в век Просвещения. Во многом благодаря периодическим изданиям была сформирована чуткая к новым веяниям читательская аудитория [Watt, 2002. С. 35–59], именно нравоописательные эссе, по мнению исследователей европейского романа, сыграли большую роль в становлении европейского романа XVIII в. Читателей привлекали новизна материала, связь с действительностью. В новом романе воображение превращало вымышленное в реальное, позволяло соизмерять прочитанное с личным опытом [Izer, 1974. С. 6–37].

Однако художественные открытия нравоописательного и психологического европейского романа во всей полноте откроются русскому читателю лишь в переводах последней трети XVIII в. Теоретики русского классицизма М. В. Ломоносов, А. Н. Сумароков признавали право на существование романов лишь в тех случаях, если они содержали нечто полезное и поучительное. Примерами таковых М. В. Ломоносов считал романы «Аргенида» Д. Баркляя, «Телемак» Ф. Фенелона, «Золотой осел» Апулея, «Сатирикон» Петрония, «Сказки о Бове», в то время уже ставшие своеобразным символом рукописной массовой литературы. Проблема романа обсуждалась в России на рубеже 50–60-х гг. Из новых романов к этому времени переведено было немного, из числа наиболее известных в 50-е гг. можно назвать романы «Жиль Блаз» Лесажа, «Маркиз Г...» Прево. Отде-

льные фрагменты переводов романов печатались в журнале «Ежемесячные сочинения» [Данилевский, 1995]. Начиная с 60-х гг. число переводных романов резко возрастает, в это время переводятся на русский язык с французского и сказки [Левин, 1995. С. 180–185], в конце 60-х гг. появляются сатирические и нравоописательные журналы.

Во второй половине 60-х гг., когда Чулков писал «Пересмешник», переводной роман первой половины XVIII в. только начал свое продвижение в область массового чтения в России. Поэтому опыт Чулкова-читателя романов включал самый разнородный материал: отечественную рукописную традицию (рукописные сборники с повестями XVII и первой половины XVIII в., новеллистику, переложения рыцарских романов из народных книг), переводный роман, сказки, романы Ф. Эмина.

Его литературная позиция была заявлена в предисловии к «Пересмешнику». Не без иронии автор пишет о себе: «Господин читатель! Прошу, чтобы вы не старались узнать меня, потому что я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колесами и поднимают летом большую пыль на улицах; следовательно, тебе во мне нужды нет. Сколько мало я имею понятия, столько низко мое достоинство, и почти совсем не видать меня между великолепными гражданами... Я бываю одет так, как все люди, и ношу кафтан с французскими борами; а что еще больше служит к примечанию, то от роду мне двадцать один год и я человек совсем без всякого недостатка. Что касается до человечества, то есть во всем его образе. Только крайне беден, что всем почти мелкотравчатым, таким, как я, сочинителям, общая участь» [Чулков, 1988. С. 8]. Третьесословное происхождение, молодость, бедность подчеркнуты, что, может быть, отчасти объясняет его полемический задор и критическое отношение к литературным авторитетам, к современным писателям (его сочинения в изобилии содержат намеки на литературные отношения того времени), к существующей иерархии жанров, к заимствованиям иностранных слов.

В «Стихах на качели» Чулков последовательно пародирует и снижает образы и приемы, а также сам стиль высокой литературы классицизма, противопоставляя ее серьезному тону атмосфере народного праздника, карнавала, снимающего преграды в отноше-

ниях между участниками народного гулянья. Поэт, участник площадного действия, описывая картину веселья в бурлескном ключе, разрушает литературные каноны. Поэма Чулкова провозглашает новые задачи поэзии: служить обычному человеку. Адресатом в произведении выступает «кума», которую поэт хотел повеселить своим рассказом: «К услугам общества себя препоручаю, / И за великое я счастье считаю, / Когда хоть малым чем народу угодил, / Служа моей куме, я обществу служил» [Русская литература..., 1970. С. 184]. Такое шутовское завершение поэмы полемически заострено против современной просветительской литературы, которая утверждала идеал в прямой форме, обращаясь к человеку просвещенному, или в форме «отрицающей», сатирическо-обличительной, направленной на современные пороки и их представителей. Скрытым адресатом послания является читатель, разделяющий эстетические представления и ценности автора, т. е. тоже «мелкотравчатый», средний. Знаменательно и то, что синонимом общества в поэме Чулкова выступает народ. Немало в поэме и критических выпадов против отдельных жанров, авторских стилей, известных писателей (Сумарокова, Ломоносова, Эмина и др.) [Там же. С. 772–773].

Автор, представляющий себя как сочинителя-неофита в «Стихах на качели», писал: «Латинский мне язык и русский неизвестен, / Других не знаю я, а прочих не учил». Однако последующая вереница примеров содержит массу литературных реминисценций, среди которых рукописная романистика из области народного чтения описана как среда, с которой он себя отождествляет: «Я автор ныне сам, и знаю аз и буки; / В Египет незачем мне ехать для науки: / Я смышлю все, всю прозу уморю / И храброго «Бову» в поэму превторю» / «Петра златых ключей» сказание нескладно, / Но с рифмами его в стихи поставлю ладно; / «Евдона Берфу» я в поэзию вмещу / И дактилем об них иль ямбом возвещу» [Русская литература..., 1970. С. 178]. Романы о «Бове», «Петре златых ключей» «Евдоне и Берфе» и т. п. были наиболее популярными в рукописной литературе XVIII в., в 60-е гг. они занимали достойное первое место в круге светского чтения третьесословного читателя. Литература этого рода была массовой, известно, что в первой половине XVIII в. во многочисленных списках ходило

более 100 повествовательных произведений, составлявших основной беллетристический фонд эпохи [Благой, 1945. С. 2]. Владельческие записи на рукописных сборниках XVIII в. свидетельствуют, что такие русифицированные, испытывавшие фольклорное влияние в процессе бытования в рукописной традиции западные романы были популярны в среде читателей всех сословий, кроме дворянства. Дворяне, в том числе провинциальные, отдавали предпочтение другим романам. Так, в мемуарах А. Т. Болотова, который высоко оценивал роль романов в своем образовании, перечислены романы «Жиль Блаз», «Эпаменонд и Целериана», «Аргенида» [Болотов, 1870. Стлб. 112, 186, 694]. Роман «Похождение Телемака» Фенелона был настолько дорог Болотову, что он переписал его с печатной книги и взял ее с собой, когда поехал на службу. Упоминается в его мемуарах и библиотека соседа А. И. Ладыженского со множеством рукописных книг, в числе которых было «собрание наилучших в тогдешнее время романов, списанных сим образом его рукою и переплетенных порядочно» [Там же. Стлб. 605].

Демократический роман, связанный с рукописной традицией, как материал для вдохновения, комически подчеркнутое незнание языков, упоминание Египта¹ в поэме Чулкова имеют полемическую направленность, подчеркивают его намеренное отстранение от высокой литературы классицизма, в том числе от тех русских романов, которые являлись «склонением на русские нравы» иноземных образцов. Путь творчества, начертанный далее в поэме, описан как «свободный путь пространного ума», который получает развитие в бурлеске. Стихотворец Чулкова сближает Олимп и круглые качели, неременный атрибут площадного действия: «...я зачну в течение сей недели / с почтением взирать на круглые качели; / А чтобы лучше мне на оные глядеть, / Потщуся на Олимп того для возлететь; / Спрошу Кастальского источника я тама, / Умоюсь из него и буду зрети прямо / На все те площади, где страшный оборот / и где вертится наш непудренный народ» [Там же. С. 178]. Так, с помощью пародии и

¹ В данном случае это намек на Ф. Эмина, который будто бы жил какое-то время в Египте, где происходят события в его романе «Непостоянная Фортуна» [Русская литература..., 1970. С. 772].

бурлеска создается новое литературное пространство, населенное «непудренными» героями, среди которых выделяется и читатель, приближенный к повествователю, поскольку на народном празднике все равны.

Глубокую связь Чулкова с национальными культурными традициями подтверждают такие известные факты, как создание в сотрудничестве с М. И. Поповым сборника «Собрания русских песен» (1770–1774), первого и впоследствии очень популярного русского печатного песенника. В своем журнале «И то и се» он публиковал народные песни, пословицы, загадки; его «Словарь русских суеверий» (1782), содержащий сведения о славянской мифологии, несмотря на историческую недостоверность, пользовался успехом у современников и потомков [Благой, 1945. С. 265].

«Пересмешник» часто сравнивают со сборником, поскольку книга состоит из плутовских, авантюрных, волшебных-сказочных повестей, объединенных в главы и более пространные «вечера». В числе источников этого обширного повествования указывают сборники сказок, в частности «Тысяча и одна ночь», сюжеты и мотивы европейского и русского фольклора. А. С. Янушкевич считает, что «Пересмешник» Чулкова и «Письмовник» Курганова «как существенные этапы становления русской прозы, очевидно тяготеют к кумулятивному нарративу». Он обращает внимание на «циклизацию анекдотов и историй по типу сборников «Тысяча и одна ночь», на авторскую рефлексию-«болтовню», скрепляющую повествование, на то, что «кумулятивный принцип объединения частей в целое еще не превращает “Пересмешник” Чулкова в цикл, но конвенция героя, читателя и повествователя предвосхищает его» [Янушкевич, 2002. С. 101–102]. В литературе XVIII в. есть немало сборников рукописного и печатного характера, на фоне которых «Пересмешник» представляется все же цельным повествованием, несмотря на крайне разнородные во многих отношениях части. Единство повествования обеспечивает присутствие рассказчиков. Как верно заметил В. Степанов: «Новелла, рассказ – это стихия Чулкова. Однако по “Пересмешнику” видно, что его влекло к более крупной, романной форме» [Степанов, 1988. С. 341].

Уже в предисловии к «Пересмешнику» автор пишет о том, что «в сей книге важности

и нравоучения очень мало или совсем нет», а «человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмевающее и пересмевающееся, ибо все мы подвержены смеху и все смеемся над другими», перо автору подарил бог смеха Мом и сказал, что это перо чем больше употреблять, тем «больше будет оно искуснее черкать» [Чулков, 1988. С. 6, 7, 10]. Эта установка является своеобразным ключом к роману, она последовательно реализуется в его художественном пространстве, накладывает свой отпечаток и на манеру обращения автора с читателем. Повествование ведется от имени двух рассказчиков – Ладона, который рассказывает истории романического содержания, и беглого монаха «из обители святого Вавилы», предпочитающего сюжеты новеллистические, соответствующие его веселому характеру.

Романы Чулкова «Пересмешник» и «Пригожая повариха» отличаются ярким национальным колоритом. Отмечаются такие открытия Чулкова-романиста, как новый герой (плут, авантюрист), внимание к русскому быту, умение в портрете передать социальную типичность персонажей. Е. Н. Лебедев полагает, что творческий метод Чулкова в главных чертах напоминает художественные искания представителей «натуральной школы» 1840-х гг. [Лебедев, 1982. С. 208, 227–228]. Кроме того, исследователь пишет, что «среди первопроходцев нового русского романа, пожалуй, один Чулков уже в 1760-е годы уловил то, что и в 1820-е годы далеко не всем нашим прозаикам было понятно, а именно – что “роман требует *болтовни*». «Таким образом, одним из главных открытий чулковской прозы, наряду с новым героем, стала новая повествовательная интонация – свободная, непринужденная, богатая множеством смысловых и эмоциональных оттенков, создающая иллюзию живой и непосредственной беседы с читателем» [Там же. С. 219].

Новая повествовательная интонация в «Пересмешнике» Чулкова, столь значимая в романе, стала возможной потому, что писатель впервые в русской литературе последовательно вводит читателя в контекст повествования. Аппеляция к читателю встречалась и ранее, истоки этой традиции можно найти и в средневековых текстах (поучительные повести, ранние новеллы), она была усвоена романом, начиная с эпохи Возрождения. Исследователи отмечали влияние на творчество Чулкова «Комического романа» П. Скаррона (1651–1657),

который был переведен на русский язык в 1763 г. [Гаррард, 1976; Стенник, Степанов, 1980]. Кроме бурлеска, восходящего к Скаррону, Д. Гаррард указывал на явные заимствования и прямые текстуальные отражения французского романа в «Пересмешнике» [Гаррард, 1976. С. 180]. В «Комическом романе» есть и обращения к читателю («к оскорбленному читателю», «читателю благосклонному или неблагосклонному», «скромному читателю»), а это служит средством создания непрерывности повествования и способом перехода к новому эпизоду («представьте же себе...», «но вернемся...», «оставим их приветствовать друг друга... и перейдем к следующей главе» и т. п.) [Скаррон, 1934. С. 112, 329]. Этот прием Скаррона был использован Чулковым в романе «Пересмешник», но в собственно авторской интерпретации. Если в «Комическом романе» между автором и читателем сохраняется дистанция, то в «Пересмешнике» прорывается особая авторская литературная позиция.

Обращения к читателю в «Пересмешнике» Чулкова вплетены, встроены в разные повествовательные пласты (истории героев, авторские отступления и рассуждения о современной литературе) и таким образом получают новую функцию.

Автор использует маски, что соответствует карнавному мироощущению, снимающему разделение на исполнителей и зрителей. Он делает читателя активным участником повествования. Рассказчик использует приемы сказа (имитация устного слова, создание атмосферы сопричастности слушателя (читателя) к изображаемому). Среди речевых признаков поддержания контакта с адресатом наиболее часто встречаются обращения: «Этому вы удивляться не должны»; «отправимся и мы...» и т. п. Примечательно, что, в отличие от П. Скаррона, в романе Чулкова часто встречаются формы совместного действия, местоимение «мы»: «Господин читатель! Нам лучше будет слушать их за столом, когда они понадобятся довольно винца...» [Чулков, 1784. С. 11]; «В начале сего вечера похороним мы управителя и потому пустимся вдаль исследовать ту тайность...»; «...весь прекрасный пол и ты, госпожа Алена, примолвил он, должны извинить меня»; упоминание другого мнения, понятного автору и читателю: «многие говорят», «догадываются некоторые», «сказывают, что...», «всяк ведал» и т. п. [Чулков, 1988. С. 142, 204].

Сокращение дистанции между автором и читателем, фамильярная интонация создают иллюзию сопричастности читателя ко всему, что происходит в романе. В «Сказке о рождении тафтяной мушки» описаны не только приключения героя Неоха, но включены побочные истории, рассуждения автора о литературе, о романе, о «новомодных сочинителях», пародии на сочинения комического героя Куромши. Однако во всех пластах повествования присутствует читатель. Развлекая читателя и веселясь сам, посмеиваясь над всеми и над собой, автор как будто не заботится о стройности изложения той истории, которую он намеревался рассказать в начале. Собственно история о тафтяной мушке занимает лишь малую часть приключений главного героя этой повести Неоха, да и к изобретению мушки он не имеет прямого отношения, ее ввела в моду Лелия. Неоднократно подчеркивая свое «велеречие», автор акцентирует внимание на приемах и принципах построения романа (тип повествования – авантюрная история, любовные приключения, герой – плут, тайны и узнавания, диалог с читателем, вымысел и вольное обращение автора с героем и др.). Рассказывая о приключениях Неоха, автор идет к развязке окольными путями, навязывает свое мнение в предложениях, мистифицирует, обманывает читательские ожидания. Он прямо говорит читателю, что герой – его «невольник», и он может сделать из него все, что захочет: «Может одеть его в странную одежду, наденет на него золотой кирас с желтой епанчюю, на голову даст ему белую чалму с желтыми полосами, лицо покроет чернью и взденет в уши ему вместо серег по крупной жемчужине, вручит ему лук, а за плеча колчан со стрелами...» [Там же. С. 153]. Он намеренно заостряет внимание на вымысле и сближает его с переодеванием на маскараде. Затем автор приобщает читателя к своеобразной игре, произвольно обращению с персонажами сказки: «Итак, следуя здравому рассудку, прежде вступления в Неохово похождение должны мы решить с тупорогим оленем и сбить его с рук, как ненадобную особу...»; «сочинитель спрашивает читателя, что должно говорить Неоху в таком случае» [Там же. С. 240, 221].

В то же время в частых авторских отступлениях, рассуждениях о том, что такое роман, чем он отличается от сказки, автор пародирует, а порой и высмеивает роман. В начале истории рассказчик демонстративно заявляет, что «сие

иже будет сказка, а не роман, а в них позволено рассуждать обо всем». Смешивая разные литературные традиции (плутовского, галантного романа), используя просветительские реминисценции, рассказчик комически снижает роман: «...а ежели сойдет с ума по общему обыкновению писателей романов, то повернет землю верх дном и сделает его каким-нибудь баснословным богом, ибо от романиста все невозможное стать может»; «...писатель романов, желая привести читателей в восхищение, получить громкую славу, присвоить себе Пегаса и получить Парнасский лавр, не только это, но и на воздухе палаты построить может, если захочет»; «Сие описываю я для того, что сочинитель романов должен быть непременно историк и не упускать ничего, что принадлежит до вранья и басен...»; «этот романический, или, попросту, дурацкий маскерад»; «Что же он думал об этом, я не ведаю, хотя бы и должно было не описать его смущение и движение сердца, но сочинители романов ежели видят где непонятное их уму, то всегда оставляют то без описания, чтоб не так много невежество их открывалось перед теми, которые почитают их разумными и учеными»; «...она была девушка светская, занала больше, нежели ей надобно было, читала и романы и из них научилась презирать людей и перед всеми гордиться» [Чулков, 1988. С. 154–155].

По мнению американского исследователя Гасперетти, подобные примеры из ранней русской романистики являются реакцией на вторжение западной культуры. Таким образом, русские писатели полемизировали с европейским романом, противопоставляя ему отечественных традиции и приемы, вдохновленные карнавальным субкультурой: фольклором, популярной литературой, народным театром [Gasperetti, 1998. P. 11–67]. Это верно лишь отчасти, поскольку полемический пафос Чулкова распространялся и на многих современников-писателей, в частности на Ф. Эмина [Серман, 1959], на современную литературу классицизма. Кроме того, отрицание, высмеивание, вышучивание романа задано самой художественной установкой (бог смеха Мом). В то же время Чулков последовательно использует мотивы и приемы мировой романистики. В произведении создается парадоксальная система авторской оценки романа – притяжение и отталкивание от романских канонов.

Такое двойственное отношение отражает, видимо, тот исторически обусловленный ха-

рактер творчества Чулкова, который можно описать как поиск формы. Он шел через преодоление распространенного в рукописной традиции сборника-ансамбля и сборников литературного характера. По сути, в «Пересмешнике» Чулков создает свой тип романного повествования, и в этом творческом процессе игра с читателем выполняет роль своеобразной опоры, поддержки.

Как представляется, именно с этой целью автор намеренно расширяет диапазон компетентности читателя. В предуведомлении третьего тома, содержащего и «Сказку о рождении тафтяной мушки», есть прямые указания на ту степень доверия читателю, которая позволяет автору отождествлять себя с ним: «...В сей части не писал я нигде окончания вечеров, ибо рассудилось мне, что это лишнее и ненужное занимает надобное место, а ежели читатель позволит что бы оныя были, то он и без меня прибавлять их может по окончании каждого вечера, и что он ни примолвит, то будет кстати, и все хорошо, ибо таков сочинитель каков есмь я, всякому быть можно» [Чулков, 1784] (курсив мой. – О. Ф.). Таким образом, читатель постепенно становится не только свидетелем, но и соучастником творческого процесса.

Читатель в «Пересмешнике» напоминает образ, созданный в предуведомлении к роману «Пригожая повариха»: «Читатель мой любимый... ты чтец, делец, писец, / И, словом вымолвить, ты много разумеешь, / Вверх дном ты книги взять, конечно, не умеешь, / А станешь с головы рассматривать ее... / И будешь видеть в ней искусство все мое. / Погрешности мои все в оной находи, / Но только ты, мой друг, не строго их суди...» [Русская литература..., 1970. С. 185]. «Чтец, ...писец» в данном случае является своего рода культурной реминисценцией, отсылающей к массовой рукописной литературе, именно там читатель, составляющий сборник для себя, является создателем ансамбля. Авторское начало в литературных сборниках XVIII в. выражено в ряде случаев достаточно ярко [Фокина, 2005]. Последнее наблюдение во многом объясняет своеобразные отношения между автором и читателем и характер их близости, которые были развиты в «Пересмешнике», и дополняет перечень явлений, свидетельствующих о национальных традициях в творчестве Чулкова.

Исследователи отмечали сходство повествовательной манеры в произведениях Чулкова

и Л. Стерна [Лебедев, 1982. С. 220; Gasperetti, 1998. P. 221]. Гасперетти, в частности, находит, что если бы метод графического изображения сюжета, представленный в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (причудливая линия, отражающая окольный путь развития повествования), когда-либо был бы расшифрован, то обнаружилось бы поразительное сходство с графической репрезентацией сюжета «Пересмешника» [Gasperetti, 1998. P. 221]. Однако романы Л. Стерна, Г. Филдинга, в которых дана богатая палитра отношений автора и читателя, Чулкову были не известны, они были переведены позднее. Тем более интересным представляется художественный опыт Чулкова. В романах Г. Филдинга читателю также отводилась значительная роль, повествование сравнивается с совместным путешествием, и автор «ведет» читателя [Izer, 1974. P. 37]. В «Пересмешнике» складываются отношения иного рода: автор относится к читателю как к ровне, он его просвещает, дурачит, приобщает к творчеству, в шуточной форме рассуждая о недостатках романа.

Самобытная, оригинальная манера повествования Чулкова не была оценена по достоинству современниками и критиками того времени, хотя его произведения и переиздавались в XVIII в. Думал ли писатель Чулков, что он создал нечто значительное? Пафоса первоходца, создателя новой литературы, столь присущего В. К. Тредиаковскому, А. П. Сумарокову, у Чулкова не было. Судя по тому, что повествовательная манера «Пересмешника» не имела продолжения в творчестве Чулкова, а «Пригожая повариха» осталась незавершенной, свои честолюбивые надежды Чулков связывал с другими проектами. Но именно благодаря удачно найденной форме повествования, введением читателя в художественное пространство, в истории русской литературы «Пересмешника» Чулкова остался как ранний пример, намечающий перспективу развития русского романа.

Список литературы

Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945.

Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: В 4 т. СПб., 1870. Т. 1.

Гаррард Д. «Русский Скаррон» (М. Д. Чулков) // XVIII век. Л., 1976. Сб. 11. С. 178–185.

Данилевский Р. Ю. 1725 – начало 1760-х годов: Классицизм // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1995. Т. 1. С. 94–141.

Лебедев Е. Н. Роман // Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., 1982.

Левин Ю. Д. Начало 1760 – середина 1780-х годов: Просветительство // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1995. Т. 1. С. 142–212.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10.

Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х гг. М., 1981.

Русская литература XVIII в. / Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970.

Серман И. Становление и развитие романа в русской литературе XVIII века // Из истории русских литературных отношений XVIII–XIX веков. М.; Л., 1959. С. 83–95.

Скаррон П. Комический роман. Academia. 1934.

Стенник Ю. В., Степанов В. П. Литературно-общественное движение конца 1760-х – 1780-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1.

Степанов В. П. Об авторе «Пересмешника» // Чулков М. Д. Пересмешник. М., 1988. С. 326–350.

Фокина О. Н. Читатель рукописных сборников XVIII в. как звено литературной коммуникации // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. Т. 4, вып. 1: Филология. Новосибирск, 2005. С. 99–105.

Чулков М. Д. Пересмешник, или словенские сказки. М., 1784.

Чулков М. Д. Пересмешник. М., 1988.

Янушкевич А. С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 97–107.

Gasperetti D. The rise of the Russian novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West. Dekalb: Northern Illinois Univ. Press, 1998.

Izer W. The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore; London: The John Hopkins Univ. Press, 1974.

Watt I. The Rise of the Novel: 3rd ed. Berkley; Los Angeles: Univ. California Press, 2002.