

Развитие изобразительного начала в русской литературе XVIII века
Розвиток зображального начала в російській літературі XVIII ст.
Development of pictorialism in Russian literature of XVIII century

В статье аргументируется мысль о том, что в процессе перехода литературы из состояния риторичности в состояние художественности выразительное начало уступает свою доминирующую роль в литературном произведении изобразительному.

Ключевые слова: русская литература XVIII века, риторичность, художественность, выразительность, изобразительность, литературный герой, портрет, историзм, психологизм, условность, язык произведения, идея, характер.

У статті аргументується думка про те, що в процесі переходу літератури зі стану риторичності в стан художності виражальне начало поступається своєю домінуючою роллю в літературному творі зображальному.

Ключові слова: російська література XVIII століття, риторичність, художність, виражальність, зображальність, літературний герой, портрет, історизм, психологізм, умовність, мова твору, ідея, характер.

The article supports the idea that in literature transition from being rhetorical to being artistic, the expressive basis in literary works cedes its leading role to artistic basis.

Key words: Russian literature of XVIII century, rhetorical character, artistic character, expressive basis, artistic basis, fictitious character, portrait, historicism, psychologism, conventionality, language of literary works, idea, character.

Как известно, средневековая культура характеризуется синкретичностью. В результате секуляризации искусство обособляется в особую область культуры и все отчетливее осознает свое отличие от других ее областей. В светско-риторическую эпоху искусство видит свою специфику

уже не столько в сфере содержания, сколько в сфере формы, причем, что важно, образной формы. Это характерно для европейской культуры эпохи Ренессанса, это характерно для русской культуры с того момента, когда в ней начинают проявляться ренессансные процессы. Перерождение иконописи в живопись, происходящее уже в конце XVII – начале XVIII века, отразило эту смену представлений о специфике искусства. Если иконопись ставила себе целью *выразить сущность (содержание)*, то живопись стремится *изобразить явление (форму)*. По мысли С.С. Аверинцева, средневековое «искусство еще притязало изображать вещь «как она есть» (и даже не столько ее, сколько само это «есть» вещи). После Ренессанса его притязания стали иными; оно возжелало прежде всего изображать вещь «как мы ее видим» [1, 396]. Важно учесть: если иконопись оказывала религиозно-этическое воздействие (в котором было растворено и эстетическое) на человека, то живопись предполагала преимущественно эстетическое восприятие. Таким образом, развитие светско-риторического типа искусства и литературы характеризуется стремительным развитием и восхождением по иерархической лестнице ценностей (т.е. эмансипацией) эстетического и формального начал.

Эмансипация эстетического и формального начал необходимо влекла за собой эмансипацию изобразительного начала. Быстро протекает она в живописи, которая с момента своего возникновения осознает своей целью подражание природе, ее живоподобное воспроизведение. Медленно и трудно проходит эмансипация изобразительного начала в литературе. В поэзии барокко переставшее быть Логосом и ставшее только именем слово [см. об этом: 2] было важно само по себе, вне зависимости от того, на что оно указывало, что оно обозначало. Как писал Г.Д. Гачев, «слово не воспринималось лишь как посредник, сообщающий мысль и тут же улетающий (как в романе XIX века). Оно вещно и должно было приковывать своей материей, чувственной оболочкой» (3, 28). Ценность слова в поэзии конца XVII – первой половины XVIII в. видится не в его изобразительных возможностях, а в красоте его внешней, собственно словесной, лексической формы. В этом коренится одна из причин трудности восприятия нами поэзии того времени: торжественное, пышно украшенное слово действует почти исключительно на наш разум, не будя наше воображение; это поэзия слуха, но не зрения.

Но, сколь бы ни трудно, процесс эмансипации изобразительного начала шел в русской литературе, особенно заметно – в последней трети XVIII – начале XIX в. В поэзии он ярко проявился в творчестве Г.Р. Державина, творения которого отличались невиданной доселе в поэтических произведениях живописностью, зримостью образов. В прозе развитие изобразительности проявилось в сентиментальной повести и в романе.

Новая русская проза рождалась под сильным влиянием западноевропейской, произведения которой все чаще выходят в русских переводах. Так, например, всего за пять лет, с 1770 по 1775 г., на русском языке были изданы четыре романа Г.Филдинга – «Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыше», «Приключения Иосифа Андревса и приятеля его Авраама Адамса», «Деяния Ионафана Вилда Великого» и «Амелия». Знакомство с европейским романом, характеризующимся развитой изобразительностью, было прекрасной школой для русских прозаиков. Развитие русского романа обозначенного периода – от «Писем Эрнеста и Доравры» Ф.А Эмина (1766) к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина (1791), от «Пригожей поварихи, или Похождения развратной женщины» М.Д. Чулкова (1770) к романам В.Т. Нарезного – и развитие русской повести этого времени четко отражает и последовательное развитие изобразительного начала.

Это развитие было медленным и трудным прежде всего потому, что ему противоречило риторическое мышление эпохи. Последнее характеризовалось абстрактностью, отвлеченностью представлений о человеке, что вполне естественно, если помнить о том, что человек еще не осознал себя индивидуальностью. А если так, то и искусство еще не видит в нем индивидуальности, не стремится показать человека как индивидуальность. Светско-риторической эпохе человеческая натура представляется универсальной и неизменной, абстрактным вместилищем добродетелей и пороков. Отсюда – и риторичность изображения человека в литературе этой эпохи. В чем проявлялась эта риторичность?

Герой, в котором еще не открыта индивидуальность, может вообще не иметь имени, как, скажем, не имеют имен персонажи одной из ранних сентиментальных повестей – повести В.Левшина «Утренники влюбленного» (1779). Очень часто герои наделяются условными иностранными именами, не дающими, впрочем, возможность установить их национальную принадлежность: Эрнест, Доравра, Ипполит, Виктор, Эраст. Еще чаще имя

выполняет роль «этикетки», сразу сообщаящей читателю о том, к какому нравственному «сорту» относится герой. Таковы, например, Милон, Роза, Прелеста, Честон, Ветрогон, Зараза в романе Н.Ф. Эмина «Роза»; Всемир, Пленира, Нелест, Слабосил, Милена в романе того же автора «Игра судьбы»; Притворова, Себялюбова, Многосулов в романе П.Ю. Львова «Российская Памела, или Приключения Марии, добродетельной поселянки»; таковы имена почти всех персонажей хорошо знакомой читателю комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: Простаковы, Митрофан, Правдин, Стародум, Софья, Милон, Скотинин, Вральман. Традиция давать героям «говорящие имена» окажется очень живучей, она активна до самого конца риторической эпохи – еще и в 30-е годы XIX в. о ней будет с сарказмом говорить Пушкин (в связи с романами Ф.В. Булгарина), ее будет едко высмеивать Белинский именно потому, что эта традиция еще слишком заметна в литературе этой поры.

Риторичность изображения человека проявлялась и в условности его портрета в литературном произведении. Для изображения внешности разных героев разные авторы используют одни и те же клише. Так, например, едва ли не у каждой героини русской сентиментальной повести голубые глаза, маленький рот, розовые губы, яркий румянец, распущенные по плечам русые волосы. Традиционный набор признаков красоты внешности героини довершался обычно указанием на то, что одета она в белое платье, а на талии или в волосах у нее – красная (иногда розовая) лента. Однако часто черты внешности не изображались, а как бы назывались. Пример, иллюстрирующий это странное утверждение, приводит С.Э. Павлович: Н.Ф. Эмин в романе «Игра судьбы» сообщает нам о внешности Пленеры следующее: «Глаза подобны двум светильникам, милая улыбка соединяет в себе важность Паллады, кротость Авроры и хитрость Венеры. Сферы некая священная роскошь поддерживают стан, посрамляющий размер Пигмалиона... Зефиры убирают ей волосы, Амур накалывает ленточку» [4, 57-58]. Условность, клишированность портрета заметна и в карамзинских «Письмах русского путешественника», хотя в целом этот роман отличался достаточно высоким уровнем изобразительности. Как отмечает С.Э. Павлович, «отсутствие индивидуализации героев в «Письмах» сказывается и в портретных характеристиках. В ряде случаев автор вообще обходится без изображения портрета героев. ...Иногда автор ограничивается зарисовкой внешних черт вводимых им в повествование людей вне всякой связи с их характерами и психологическими особенностями. Изображение

портрета достигается Карамзиным уже существующими в литературе художественными приемами, неоднократно использованными его предшественниками. Особенно ощущается однообразие и шаблонность характеристик при создании женских портретов. «Нежная», «томная», «миловидная» – постоянно повторяющиеся в этих случаях эпитеты. «Прекрасную, нежную белокурую женщину» встречает путешественник по дороге в Дрезден. «Прекрасная, миловидная и нежная» – такими словами характеризуется дочь господина П. Софья Галлер представлена автором как «девушка лет в двадцать, приятная и миловидная». Несколько далее автор прибавляет к этому еще и эпитет «нежная», который скорее относится к ее внешнему виду, чем определяет особенности ее натуры. В Париже Карамзин знакомится с женой парижского дворянина, и она тоже оказывается «молодой, немного томной, белокурой, миловидной» [4, 93].

Риторичность изображения человека проявлялась и в том, что герой живет как бы вне исторического времени, в персонаже мы не видим человека определенной исторической эпохи, ибо это «человек вообще». Нельзя сказать, что столь очевидный для нас «внеисторизм» совсем не замечался писателями той поры. Так, например, Н.М. Карамзин, хорошо знавший современную европейскую литературу и мысливший европейскими литературными категориями, рецензируя «древнее повествование» М.М. Хераскова «Кадм и Гармония», написанное на материале древнегреческого мифа, отметил: «Рецензент, читая Кадма, при многих местах думал: Это слишком отзывается новизною; это противно духу тех времен, из которых взята басня. Однако ж, вообразя себе всю трудность писать ныне так, как писывали древние, столь отдаленные от нас по образу жизни, по образу мысли и чувствований, согласился он сам с собою не почитать сих знаков новизны за несовершенство сочинения, имеющего цель моральную» [5, 98-99]. Характерная мысль: если нравоведение является главной целью произведения, то историзм в нем необязателен. Может быть, поэтому, создавая в то же самое время «историческую» повесть «Наталья, боярская дочь» (опубликована в 1792 г.), Карамзин настолько условно изобразил события в ней, что читатель с трудом догадывается о том, что они происходят в XVII веке: не сказано, в чье царствование разворачивается действие повести; не сказано, с кем ведется война; Наталья, как не раз отмечалось исследователями, больше похожа на героиню европейского рыцарского романа, чем на московскую боярышню XVII века.

Риторической условностью характеризуется и изображение пространства, окружающего героя. Так изображалась обстановка во французской классицистической трагедии: действие трагедий Расина «...происходит чаще всего в неопределенной обстановке, – «palais a volonte» (дворец какой угодно), как обозначали такую декорацию на театральном языке эпохи; это был ничего не обозначающий архитектурный пейзаж: колонны, своды, сгруппированные в геометрический узор, в конце концов – пейзаж сферы чистой разумности, а не земли» [6, 15]. Условностью характеризуется пейзаж в прозе русского сентиментализма. Традиционные его элементы – роща, ручеек, лужайка, избушка (хижина), птички, цветочки; в позднем сентиментализме и предромантизме – луна, руины, кладбище, завывающий ветер, мрачные тучи.

Обладающий риторически условными именем и внешностью, действующий в риторически условном времени и пространстве, герой русской прозы 2-й половины XVIII – начала XIX в. обладал и риторически условным характером. Это проявлялось, прежде всего, в четкой разделенности персонажей на нравственно положительных и нравственно отрицательных. Нравственно однолинейный персонаж упрощался еще и тем, что часто весь сводился к одной из типичных для литературы этого времени ролей. Так, «чувствительная повесть создала ряд традиционных образов, которые с небольшими изменениями переходили из одного произведения в другое. К наиболее стабильным и повторяющимся относятся: героиня, нежная и прекрасная, с чувствительной душой, страстный любовник и старик-отец, иногда жестокий и суровый, но чаще мудрый, пекущийся о благе дочери» [4, 129]. Поведение героя определяется не его характером, а его ролью. Поэтому персонажи разных произведений, выполняющие одну роль, ведут себя одинаково: это то, что можно назвать риторическим поведением.

Все герои говорят одним языком – вычурным, высокопарно риторическим в ранней сентиментальной прозе, правильным книжным – в поздней.

Риторически условные характеры не зависят от социальной среды и обстоятельств, как и не отражают их, что часто отмечалось исследователями. Крестьянка Анюта из повести В. Измайлова «Ростовское озеро» читает по-французски «Новую Элоизу» Руссо, сострадание героям которого вызывает у

нее обильные слезы. Своим нарядом крестьянка Роза из повести П.Ю. Львова «Роза и Любим» ничем не отличается от дворянки Юлии – героини повести Карамзина «Евгений и Юлия». Крестьянка Софья из повести Г.П. Каменева «Софья» подает прохожему воду в хрустальной кружке, которую носит в своей котомке, пася стадо овец.

Риторическая условность и повторяемость героев обуславливали риторическую условность и повторяемость способов их изображения. Конечно, у классицизма, сентиментализма, предромантизма, просветительского реализма были свои излюбленные конфликты, роли, ситуации, сюжетные схемы, но все они характеризуются риторической условностью. Везде мы находим героев-резонеров, везде мы находим обилие рассуждений на моральные (а нередко и политические и даже экономические) темы, принадлежащих как героям, так и автору-повествователю.

Как видим, свойственная риторической эпохе концепция человека, не предполагавшая в нем индивидуальности, не нуждалась и в развитии изобразительного начала, позволяющего передать эту индивидуальность.

Развитию изобразительности препятствовал и морализм риторического мышления, риторического понимания литературы. Истина ведь, как считали просветители, наиболее органично выражается в понятийной форме, образ – лишь украшение истины, лишь уступка человеческому несовершенству. «Образная картинка» в литературном произведении – лишь дополнение, иллюстрирующее истину, высказанную непосредственно – в виде сентенции, рассуждения или даже целого трактата, вставленного в текст произведения. Характерным примером может служить радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» с его многочисленными сентенциями и долгими рассуждениями почти в каждой главе, с аллегорическим сном в главе «Спасская Полесь», с обширным «Проектом в будущем» (глава «Хотиллов»), с завершающим роман «Словом о Ломоносове». Обстоятельства путешествия, воплощающиеся в образном ряде, являются, по сути дела, лишь поводом для рассуждений либо иллюстраций к ним. Сами по себе эти обстоятельства маловажны. Неслучайно в главе «Любани» повествователь замечает: «Зимою ли я ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимою и летом».

Отмеченная нами выше механистичность связи содержания и формы в искусстве и литературе светско-риторической эпохи отражалась и в механистичности связи планов выражения и изображения, что отчетливо заметно в радищевском романе. Это характерно и для тогдашней повести, которая нередко обладает типично басенным построением, включая в себя выраженную в виде сентенции «мораль» и образную иллюстрацию к ней. Идея выражается и непосредственно – в понятийной форме, и опосредованно – в образной. При этом автор использует все возможности для того, чтобы идея, выраженная в «образной картинке», была предельно ясна читателю. Сюжет «картинки» совершенно «прозрачен»: само развитие событий неумолимо подводит читателя к нужному выводу. Автор многократно и многообразно выражает свое нравственное отношение к героям и их поступкам, заставляет самих героев оценивать свои и чужие поступки, черты характера. И все равно автор словно боится того, что читатель по одной лишь «картинке» не поймет идею. Недоверие к образу как средству передачи идеи заставляет его внедрять в изображение элементы непосредственного выражения идеи, т. е. насыщать повествование сентенциями. Автор прилагает большие усилия для того, чтобы идея была максимально ясна читателю, чтобы читатель недвусмысленно понял, что же хотел сказать автор своим произведением.

Идея, выраженная в понятии, однозначна. Однозначной она должна быть и будучи выраженной в образной форме. Усилиями автора она и становится однозначной, не предполагающей и даже не допускающей различные интерпретации. Позднее в литературе эстетического типа условием художественности идеи будет именно ее неоднозначность. «Чем больше... истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь. Текст, допускающий ограниченное число истолкований, приближается к нехудожественному и утрачивает специфическую художественную долговечность (что, конечно, не мешает ему иметь этическую, философскую или политическую долговечность, определяемую, однако, уже совсем иными причинами» [7, 90]. Понимая именно так художественность идеи и текста, мы должны заключить, что в литературе светско-риторического типа идея, как и текст, еще не являются художественными.

Но риторическая концепция человека постепенно «размывалась» развитием идеи индивидуальности; эмансипация эстетического и

формального начал разрушала риторический морализм; изобразительное начало все заметнее теснило выразительное; герой и мир в произведении все более усложнялись и разнообразились; усложнялась идея произведения, теряя привычную однозначность.

Так, например, предпринимаются попытки создания неоднородного характера героя. Таковы Виктор в «Российской Памеле...» П. Ю. Львова, Эраст в «Бедной Лизе» и Юлия в повести «Юлия» Н.М. Карамзина. В последней повести Карамзин даже проявляет стремление показать влияние среды на становление характера героини. Повесть Карамзина «Евгений и Юлия» была первой русской повестью (т. е. написанной на русском материале) и первой истинной повестью (т.е. изображающей достоверные события), а значит, читатель воспринимал образный мир произведения не как условно-вненациональный, а как хорошо знакомый ему. Характерно и «...важно для нас, что Карамзин уклонился в своей повести от всякой морали: он нарисовал, как умел, «идеальных людей», заставил их жить, чувствовать, страдать, – и читатель узнал в них «добродетельных» людей без подсказа автора. Таким образом, это была попытка прибегнуть к чисто художественному приему проведения своих идеалов в публику литературным путем», – отмечал В. В. Сиповский [8, 138-139].

Важно иметь в виду и то, что создаваемые в светско-риторическую эпоху произведения отличались разной степенью риторичности. Были среди них и произведения, в которых «действие риторического принципа... хотя никоим образом не исключено, однако непоследовательно и необязательно. Они... послужили для подспудного вызревания и накапливания возможностей следующей, уже не традиционалистской стадии» [9, 113]. Как правило, это были произведения низовых жанров (автобиографические тексты, шванки, авантюрно-развлекательная литература), не воспринимавшиеся как настоящая литература. В Европе появление таких произведений становится заметным со времени Ренессанса, что, по мысли С.С. Авсринцева, вовсе не означало вступление литературы в эпоху нового качества. «Настоящие, недвусмысленные признаки нового состояния литературы обнаруживаются лишь во второй половине XVIII в., причем одним из важнейших симптомов был подъем романа, самым своим присутствием, как показал М.М. Бахтин, разрушавшего традиционную систему жанров и, что еще важнее, самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» [9, 114].

Появляются такие произведения и в России 2-й половины XVIII в., и их появление трудно не считать закономерным, ибо в это время здесь совпадают все необходимые для того условия, названные С.С. Аверинцевым. Уже в течение столетия в русской культуре шли ренессансные процессы. Светско-риторическая литература вступила в фазу полной зрелости, уже чреватой кризисностью. Наконец, русская литература осваивает опыт западноевропейского романа, разрушавшего риторические устои словесности.

Одним из немногочисленных произведений, в которых риторическая традиция ощущалась заметно слабее, чем в большинстве их современных, был роман М.Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины». Многими своими чертами этот роман отличался от тогдашней русской прозы: и тем, что героиней его была не женщина из высшего света, а вдова солдата; и тем, что героиня была не «добродетельная поселанка», а «развратная женщина»; и тем, что ни сама Мартона, от лица которой ведется повествование, не осуждает себя, ни автор не стремится привести недобродетельную героиню к покаянному концу.

Поступки героини обусловлены не ее наперед заданной «ролью», а конкретными обстоятельствами ее жизни. Поведение, мышление, речь Мартоны отражают ее социальную принадлежность. Активность действия, насыщенность его событиями, неожиданными и авантюрно-драматичными, увлекает читателя. Внимание автора к бытовым подробностям позволяет читателю легко представить себе мир, в котором живут герои. При этом ни автор, ни его герои не пытаются поучать читателя моральными рассуждениями и сентенциями. И читателю уже совсем не так просто понять, какова же позиция автора по отношению к героям романа, какова идея произведения, что же хотел сказать Чулков своим романом.

Многими своими особенностями «Пригожая повариха...» нарушала риторические законы тогдашнего литературного кодекса, о чем более полувека тому говорил Г.А. Гуковский: «Чулков эмпирик. Отдельные, внешне наблюдаемые факты, фотографически записанные, составляют содержание его книги. ...Жизнь человека у него рассыпается на отдельные кусочки, эмпирически установленные факты не строятся в единую картину. Эта внешняя манера чрезвычайно характерна для всего мышления Чулкова. Она выросла прежде всего из отрицания механистических и отвлеченных

обобщений классицизма. Именно как разрушитель силен Чулков-художник, потому что построить ему удалось не так уж много. Он увидел отдельные конкретные факты и отдельных индивидуальных людей, которых не видели дворянские писатели-классики, и это уже было шагом большой важности. Даже язык Чулкова интересен в этом отношении. Чулков пишет подчеркнуто просто, «нехудожественно»; он отказывается от норм литературности...» [6, 30-31].

С чем же мы имеем дело в данном случае – с полным незнанием законов светско-риторической литературы или с сознательным их нарушением, бунтом против них? Ни с тем, ни с другим. Факты биографии и творчества М.Д. Чулкова убеждают в том, что он неплохо знал эти законы и при этом не пытался новаторски их оспаривать. Для Чулкова, выходца из низов, литература была прежде всего средством заработка. И потому он стремился создавать произведения, которые бы пользовались успехом у демократического читателя. Развлекательность – вот их главное предназначение. Таковы авантюрно-приключенческие повести, составившие цикл «Пересмешник, или Славенские сказки», в предисловии к которому М.Д. Чулков прямо писал: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы; опять же нет в ней и того, чем оные умножить; итак, оставив сие обоё, будет она полезным препровождением скучного времени, ежели примут труд ее прочитывать» [10, 6]. Повести «Пересмешника...» пишутся и не в соответствии с законами риторической литературы, но и не в противоречии с ними. Они находятся как бы вне поля настоящей литературы, они не настоящая, не серьезная литература, не литература (в тогдашнем понимании) вообще. Потому и судить их по законам настоящей литературы не следует. Такова же и «Пригожая повариха...». Есть основания считать, что чулковский роман был обычной для тех времен «перелицовкой» неизвестного нам французского авантюрного романа, который у себя на родине также не принадлежал к серьезной, настоящей литературе, относился как раз к тем произведениям, о которых говорит С.С. Аверинцев.

О значении таких произведений в европейской литературе ученый пишет так: «...начиная с Ренессанса, заметны какие-то приметы конца риторического принципа Выразимся осторожнее: если брать эти явления сами по себе и в перспективе своего времени, они едва ли читаются как предвосхищения нового состояния литературы. Но задним числом трудно

прочитать их иначе» (9, 113]. Как понимать это высказывание С.С. Аверинцева? Такие произведения не создавались как бунтарски-новаторские, они не полемизировали с «настоящей» (т.е. риторической) литературой, но своей «малориторичностью» они больше соответствуют сложившимся уже в XIX веке представлениям о настоящей литературе, чем лучшие образцы риторической словесности. Переоценивать их значение для тогдашней словесности не следует: оно было весьма скромным. Но для нас они исключительно важны тем, что помогают понять направление развития литературы той эпохи. Пусть зрелая сентиментальная проза и не будет изображать низкий быт во всей его прозаичности или героинь вроде Мартоны, но, скажем, в повестях Карамзина (как и в поэзии Державина, комедиях Фонвизина, романах Нарезного) уже заметно характерное для чулковского романа повышение внимания к быту, усложненность героев, ослабление дидактичности, неоднозначность идеи. Произведения, создающиеся в рамках риторической литературы, медленно сближались особенностями своей поэтики с произведениями, создававшимися вне этих рамок. Литература начинала постепенно утрачивать риторичность. И связано это было прежде всего с развитием изобразительного начала. Конечно, в XVIII веке произведения, подобные «Пригожей поварихе...», были немногочисленны, были скорее исключением, чем нормой. Но уже в начале XIX в. (опять-таки, главным образом, в сфере низкой литературы) во множестве появляются произведения, единственная цель которых – подробное изображение самых прозаических бытовых сцен без малейших попыток нравоучения, на что указывал в свое время Ю.М. Лотман [11]. Похоже, авторам таких произведений доставлял удовольствие сам процесс живописания словом безотносительно к его предмету.

Важно, что и читатель (причем не только низкой) все выше ценил мастерство литературной изобразительности. Очень важно и то, что живописность литературы постепенно все выше и выше ценится критикой. Последние утверждения нетрудно было бы аргументировать анализом имеющегося у нас обширного материала русской журнальной критики 2-й половины XVIII в., но лимит объема настоящей публикации нами уже исчерпан, а потому об этом – в следующей нашей статье.

Литература:

1. **Аверинцев С.С.** Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики / Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М., 1975. – С. 371-397.
2. **Чорноіваненко Є.М.** Слово, текст, твір, жанр в трёх основных типах литературы / Историко-литературный журнал. – Одеса, 1996. – № 2. – С. 11-14.
3. **Гачев Г.Д.** Образ в русской художественной культуре. – М., 1981. – 274 с.
4. **Павлович С.Э.** Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – Саратов, 1974. – 225 с.
5. **[Карамзин Н.М.]** О книгах. Кадм и Гармония, древнее повествование, в двух частях / Московский журнал. – М., 1791 – Ч.1. – С. 80-101.
6. Русская литература XVIII века / Вступительная статья Г. А. Гуковского. – Л., 1937. – С. I-LVI I.
7. **Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. – М 1970. – 368 с.
8. **Сиповский В.В. Н.М. Карамзин** –автор «Писем русского путешественника». – СПб., 1899. – 578 с.
9. **Аверинцев С.С.** Историческая подвижность категории жанра / Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения – М 1986. –С. 104-116.
10. **Чулков М.Д.** Пересмешник. – М., 1988. – 368 с.
11. **Лотман Ю.М.** Пути развития русской прозы 1800-1810 годов / Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии, IV. – Тарту, 1961. – С. 45-108.

Впервые опубликовано в издании: Проблемы сучасного літературознавства. – Одеса: Маяк, 1999. – Вип. 3.