



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Э.М. Жилякова, И.О. Волков

**Традиции сентиментализма
в русской литературе XIX века**

Учебное пособие

Томск
Издательство Томского государственного университета
2023

УДК 821.161.1.0 + 82.091

ББК 83.3(2) + 83.3(0)

Ж72

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *М.И. Никола*;
доктор филологических наук, профессор *Б.М. Проскурнин*

Жилякова Э.М., Волков И.О.

Ж72 Традиции сентиментализма в русской литературе XIX века : учебное пособие. – Томск : Издательство Томского государственного университета, 2023. – 108 с.

ISBN 978-5-907722-00-2

Учебное пособие, построенное на основе известных и авторитетных источников, призвано сформировать представление об этапах и особенностях развития европейского (английский, французский, немецкий) сентиментализма, его главных деятелях и ключевых художественных произведениях. Отдельная лекция посвящена русскому сентиментализму в лице Н.М. Карамзина. В каждом материале задается русло взаимодействия отечественной словесности с традицией. После лекционных миниатюр даны задания, которые предлагают обучающимся самостоятельно выйти к проблеме диалога русских классиков с сентиментализмом.

Для студентов филологических специальностей, а также для всех, кто хочет углубить представление о сентиментализме, расширить знания по истории русско-европейских литературных связей и по проблемам русской литературы XIX в.

УДК 821.161.1.0 + 82.091

ББК 83.3(2) + 83.3(0)

© Жилякова Э.М., Волков И.О., 2023
ISBN 978-5-907722-00-2 © Томский государственный университет, 2023

Содержание

Предисловие	4
Лекция первая. Традиции сентиментализма в русской и европейской литературе.....	6
Лекция вторая. Английский сентиментализм.	16
Лекция третья. Английский сентиментализм. Оливер Голдсмит	33
Лекция четвертая. Английский сентиментализм. Лоренс Стерн.	45
Лекция пятая. Французский сентиментализм. Жан-Жак Руссо.	62
Лекция шестая. Немецкий сентиментализм. И.В. Гёте.	76
Лекция седьмая. Н.М. Карамзин.....	89
Литература	104

Предисловие

Исследование традиций сентиментализма в русской литературе имеет принципиальное значение, так как сентиментализм – это важнейший этап мирового художественного развития, поднявший на новую высоту главные черты русской культуры – гуманизм, демократизм, духовность.

Д.С. Лихачев, говоря о предпосылках возникновения русского романа, указывал в ряду других на такую важнейшую из них, как освобождение личности. С этой точки зрения роль сентиментализма, явившегося в искусстве важнейшим этапом освобождения личности, трудно переоценить. Художественные открытия сентиментализма, увенчанного в Европе именами Л. Стерна, С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, в России – Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева, М.Н. Муравьева, поставили кардинальную проблему человека и общества, предвосхитив важнейшие генетические черты русского романтизма и реализма XIX в. Об этом со всей очевидностью свидетельствует развитие литературы первой половины XIX в., когда А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой для решения своих задач настойчиво обращались к традициям сентиментализма.

Постановка проблемы сентиментальных традиций связана с важнейшим историко-культурным и эстетическим аспектом в изучении русской литературы XIX в., исследование которой позволяет глубже понять генетическую связь реализма с гуманистическими просветительскими идеями и осмыслить многие доминанты его художественной природы.

Сентиментализм, явившийся преддверием романтизма и во многом подготовивший его художественные открытия, в эпоху формирования и становления реализма получил новую жизнь.

Активное обращение писателей 1840–1850-х гг. к сентиментализму обусловлено возросшей необходимостью гуманизации литературы, роста ее нравственно-эстетического потенциала. Антииндивидуалистический пафос, ориентация на поэтическое изображение обыкновенного человека «посреди обыкновенной действительности» (В.Г. Белинский) – всё это традиции сентиментализма, которые нейтрализовали эгоцентричность и субъективизм романтизма. Открытый сентиментализмом тип психологизма, духовный облик героя и его чувствования были широко использованы позднее русской реалистической литературой, диалектически соединившей в процессе развития традиции романтизма и сентиментализма.

Философский аспект осмысления сентиментальных традиций, связанный с воссозданием общечеловеческих ценностей и эпического сознания, определенно выявился в произведениях Ф.М. Достоевского 1840-х гг., но полное развитие получил в литературе 1850-х гг. в творчестве таких писателей, как И.С. Тургенев, Д.В. Григорович, С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой.

В учебном пособии не ставится задача объять с исчерпывающей полнотой историю русской литературы XIX в. и проследить на всем пути ее развития традицию сентиментализма. Напротив, такое рассмотрение только намечается. В рамках пособия на основе известных и авторитетных источников созданы лекционные мини-атюры, способные дать представление об основных этапах, которые прошел европейский сентиментализм, главных провозвестниках и деятелях национальной траектории его становления и развития и художественных произведениях, где он наиболее ярко и полномерно – на уровне поэтики и эстетики – осуществился. Перспектива изучения традиции во многом намечается в сформулированных после лекций заданиях, которые предоставляют возможность обучающимся самостоятельно выйти к проблеме живого диалога русских классиков с сентиментализмом.

Лекция первая

Традиции сентиментализма в русской и европейской литературе

Сентиментализм (англ. *sentimental* – чувствительный; фр. *sentiment* – чувство) – одно из основных, наряду с классицизмом и романтизмом, художественных течений в европейской литературе XVIII–XIX вв.

Свое имя сентиментализм получил после выхода в свет неоконченного романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), закрепившего новое значение слова «*sentimental*» в английском языке. Если раньше оно означало либо «разумный», «здравомыслящий», либо «высоконравственный», «назидательный» (первое употребление в Большом Оксфордском словаре в 1749 г.), то к 1760 г. в нем усиливается оттенок, связанный не столько с принадлежностью к области разума, сколько к области чувства, т.е. способный к сочувствию. Стерн окончательно закрепил за ним значение «чувствительный», «способный к переживанию возвышенных и тонких эмоций».

В английском языке слово «сентиментализм» (равно как и в других европейских) не приобрело характер строго литературоведческого термина, который охватил бы целое и внутренне единое художественное направление. В англоязычных исследованиях остаются в ходу понятия: «сентиментальный роман», «сентиментальная поэзия», «сентиментальная повесть» и т.д. Французские и немецкие критики выделяют «сентиментальность» как особую категорию, которая в той или иной степени

присуща художественным произведениям различных эпох и направлений.

Лишь в России начиная с конца XIX в. предприняты попытки осмыслить сентиментализм как целостное историко-культурное явление.

Сентиментализм возникает в эпоху Просвещения как реакция на господствовавшие в XVIII в. классицистические тенденции. *Просвещение* (просветительство) – идейное, интеллектуально-философское и культурное движение в странах Европы и Северной Америке, распространившееся с конца XVII в. и завершившееся в конце XVIII – начале XIX в., в период Великой французской революции и в первые послереволюционные годы. Термин встречается у Вольтера, Гердера, но утвердился он после статьи И. Канта «Что такое просвещение?» (1784), в которой был провозглашен важнейший принцип – «умение пользоваться собственным умом», позволяющее человечеству «выйти из состояния несовершеннолетия».

Просвещение выдвигало идеи буржуазной демократии, общественного прогресса, равенства, свободного развития личности. Провозглашенная европейскими просветителями необходимость внести свет разума в человеческую жизнь с опорой не на веру, авторитет, обычай, а на разумное суждение, сформировала особое отношение деятелей просвещения к духовной, интеллектуальной традиции, повышала интерес к проблемам воспитания и образования людей. Так, французские энциклопедисты полагали, что чем разум человека просвещённей, тем его сердце чувствительнее. В основе просветительского движения лежит, прежде всего, выработка новых принципов мышления, защита свободной мысли. Просветители отстаивали идеи, которые были связаны с общечеловеческими ценностями, исходя из того, что в гражданском обществе, если оно разумно, «естественный» человек становится «разумным».

Английское Просвещение было наиболее ранним и наиболее компромиссным. Оно возникло на почве революционных событий 1639–1660-х гг., закончившихся смертью О. Кромвеля и реставрацией монархии. Идея Просвещения – «естественный» человек. Философы – Дж. Локк (1632–1704), Э.Э.-К. Шефтсбери (1671–1713). Литература Просвещения: до сентиментализма – Д. Дефо (ок. 1660–1731) с его романом «Робинзон Крузо» (1719), где «естественный» человек мыслился как независимый, свободный от общества (иллюзорность); Т.Дж. Смоллетт (1721–1771), скептически отнесшийся к вере в разум и совершенство человеческой природы, с эпистолярным романом «Путешествие Хамфри Клинкера»; С. Ричардсон (1689–1761), автор романов «Памела», «Кларисса», в которых критика общественных предрассудков сочетается с недоверием к чувствительным проявлениям человеческой природы (героини не отступают перед пуританской добродетелью); наконец, Г. Филдинг (1707–1754), воссоздающий картину семейной жизни, критикуя новые социально-экономические условия, но вне сферы жизни героев с установкой на мир чувства и природы.

Французское Просвещение было наиболее ярким, авторитетным и разнообразным. Его главные представители – Вольтер (1694–1778), автор трагедий, комедий, романов, философских трудов; Ж.-Ж. Руссо – отдельное особое явление сентиментализма.

Немецкое Просвещение – наиболее позднее и носящее, прежде всего, философско-эстетический характер. Его отличает борьба за права разума и философию, но характерен компромисс между верой и разумом, религией и наукой. Он представлен именами Г. Гердера (1744–1803), Г.Э. Лессинга (1729–1781), Фр. Шиллера (1759–1805), И.В. Гёте (1749–1832).

Просветительская литература формировала своеобразные идейно-художественные принципы: интерес к повседневному быту заурядных людей, нравописание, морализм, дидактизм.

Главной чертой сентиментализма исследователи признают «культ чувства» (или «сердца»), который в этой системе взглядов становится «мерилом добра и зла».

Одна из важнейших категорий, определяющих внимание сентименталистов к жизни человеческого сердца, – понятие «естественного», важное для философии и литературы эпохи Просвещения. Это понятие объединяет обыденный, внешний мир природы с внутренним миром человеческой души, которые, с точки зрения сентименталистов, созвучны и сущностно сопричастны друг другу. Отсюда проистекают: 1) особое внимание авторов к природе, её внешнему облику, к процессам, в ней происходящим; 2) напряженный интерес к эмоциональной сфере и переживаниям отдельного человека; 3) при этом человек интересуется не столько как носитель разумного, волевого начала, сколько как средоточие лучших природных качеств, от рождения заложенных в его сердце.

Герой сентименталистской литературы выступает как человек чувствующий, а потому психологический анализ авторов этого направления чаще всего основывается на субъективных изменениях личности (отсюда важность исповедального начала). Возвышенное, столь излюбленное теоретиками классицизма, сменяется в сентиментализме категорией трогательного. Сентиментализм культивирует сочувствие к ближнему; филантропизм становится «школой человеколюбия» в противовес «холодно-рассудочному» классицизму. Однако в мышлении Просвещения чувствительность и рационалистичность не существуют друг без друга: рационализм XVIII в. ограничен рамками человеческого опыта, т.е. рамками чувствующей души. Способность к критическому суждению и чувствительное сердце выступают двумя сторонами единого интеллектуального инструмента. Свообразие сентиментализма заключалось в особом представлении о возможностях и путях достижения человеком

счастья – в отличие, например, от рококо, который «естественность» в поведении героя рассматривает в его возможности выйти за пределы нравственных норм. Для сентиментализма характерно обращение героя к сфере частной, интимной жизни с чувством разочарованности в «большой истории»; или стремление к примирению естественного и нравственного начал в попытке представить добродетели не привнесенным, а врожденным свойством человеческого сердца. Поэтому сентименталистам был ближе не Локк с его решительным отрицанием всяких «врожденных идей», а его последователь Шефтсбери, утверждавший, что нравственное начало заложено в самой природе человека и связано не с разумом, а с особым моральным чувством, которое одно может указать путь к счастью. Поступать нравственно человека побуждают не осознание долга, а веление сердца. Счастье заключается не в тяге к чувственным наслаждениям, а в тяге к добродетели. Сердце – индивидуальный орган чувств, соединяющий конкретного человека с общим гармоничным и нравственно оправданным устройством мироздания.

Русская культура и критика отрефлексируют сентиментализм как литературное явление в начале XIX в. Группа русских писателей была признана в качестве единой «карамзинской» школы: П.Ю. Львов, М.Н. Муравьев, А.И. Клушин, В.В. Измайлов, Г.П. Каменев, М.В. Сушков, Н.П. Милонов, Н.П. Брусилов и др.

В.Г. Белинский в середине 1830-х гг. выделил карамзинский период как важный этап развития национального духа. Во второй статье «Сочинения Александра Пушкина» им были выдвинуты принципиально важные положения:

1. Н.М. Карамзиным началась новая эпоха русской литературы. Карамзин ввел русскую литературу в среду новых идей; преобразование языка было уже необходимым следствием этого дела.

2. Карамзин первым начал писать повести, которые заинтересовали общество.

3. В них верно отражается жизнь сердца, как ее понимали, как она существовала для людей своего времени.

4. «Письма русского путешественника» – произведение огромного значения, в котором автор живо и увлекательно рассказал о своем знакомстве с Европой, легко и приятно познакомил с ней русское общество.

5. В своем «Московском журнале, а потом в «Вестнике Европы» Карамзин первым дал публике истинно журнальное чтение.

Первые исследования сентиментализма относятся к концу XIX – началу XX в.:

– *Сиповский Василий Васильевич* (1872–1930): «Карамзин – автор “Писем русского путешественника”» (СПб., 1899); «Очерки из истории русского романа» (Т. 1. СПб., 1909).

– *Веселовский Александр Николаевич* (1833–1908): «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» (СПб., 1904).

– *Розанов Матвей Никанорович* (1858–1936): «Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVI – начала XX века» (М., 1916).

На огромном материале европейской и русской культуры в этих книгах сентиментализм рассматривается как единое европейское течение. В.В. Сиповский показывает формирование русской культуры сентиментального типа. А.Н. Веселовский на обширном материале писем, дневников создал индивидуальный облик Жуковского, вписав в богато документированный культурно-психологический очерк творчество поэта – «сентименталиста карамзинской эпохи». М.Н. Розанов создал широкую картину руссоизма, раскрыв важное значение его для русской культуры. Во всех этих исследованиях становление сентиментализма в русской и европейской культуре рассмат-

ривается как процесс гуманизации общества, обогащения внутренней жизни личности.

Исследования 1930–1940-х гг.:

– *Сакулин Павел Никитич* (1868–1930) в книге «Русская литература» (1929. Ч. 2) выделил три течения в русском сентиментализме: 1) «чувствительный» – Н.М. Карамзин; 2) «дидактический» – Ф. Эмин, П. Львов; 3) «социальный» – А.Н. Радищев.

– *Гуковский Григорий Александрович* (1902–1950), «Русская литература XVIII века» (1939), глава «Карамзин» в академической десятитомной «Истории русской литературы» (1947. Т. 2).

Основные аспекты анализа Г.А. Гуковского:

1. Эпоха и причины возникновения сентиментализма.
2. Открытия сентиментализма: этика, философия, эстетика и поэтика.

В соответствии с духом своего времени исследователь говорит о двух типах сентиментализма: дворянский, во главе которого оказался Карамзин, и демократический во главе с Радищевым. В анализе выстраиваются два типа сентиментализма со своими именами, открытиями, перспективами. Демократическое течение рассматривается как закрепление традиций русской революционной мысли и прямой путь к раннему реализму. Карамзинское течение (Муравьев, Дмитриев) готовит романтизм Жуковского.

Влияние европейского сентиментализма проникает в русскую литературу с начала 1770-х гг. в облике драмы Л.-С. Мерсье (1740–1814), идиллий К. Геснера (1730–1789) и произведений Руссо. Появление интереса к европейскому сентиментализму и «создание» своего Гуковский связывает с кризисом просвещения и протестными настроениями в русском обществе: с одной стороны, разочарование в силе «разумной» деятельности, приведшей к замыканию личности в себе, поиску утешения в индивидуальных переживаниях, с другой – обретение психоло-

гического анализа, открытие человеческой конкретной души, чувствующей, изменчивой, страдающей.

Гуковский показал, что сентиментализм разрушал эстетику классицизма, и выдвинул на первый план человека как высшую этическую ценность. Именно в этике провозглашается принцип свободы чувства. Теоретической основой стала философия Руссо с требованием свободы чувства (в классицизме – подавление чувства во имя долга). Гуковский указал на сложность и богатство проявлений чувствительного героя, остро и сильно, в полноте воспринимающего жизнь.

Организирующие принципы сентиментализма (по Гуковскому):

1. «Жизнь, быт, простые, обычные люди, их повседневные интересы, их горе и счастье – вот куда привели искусство с высот отвлеченной мысли сентименталисты».

2. «Они вглядываются в быт, но быт для них – прежде всего проекция психологических состояний».

3. «Мир, вещи, быт, природа существуют для них не сами по себе, а как внешние возбудители состояний, настроений, мыслей героев. И все же и быт, и подлинные единичные вещи, и отдельные люди, и природа – и природа в особенности – все это было по-новому открыто именно писателями-сентименталистами».

Гуковский определил историческое значение сентиментализма: по отношению к классицизму он явился разрушителем, сокрушил нормативность, разбил пирамиду «штилей», показал ограниченность метафизического рационализма, отказался от упрощенного изображения внутреннего мира личности. Новаторство сентиментализма проявилось в расширении границы бытового изображения, открытия в сфере психологии дали возможности видеть сочетание романтического и реалистического. Идеи гуманизма, демократизма, отзывчивости имели огромное значения для русской культуры в целом.

Исследования второй половины XX в.:

– *Орлов Павел Александрович* (1921–1990): «Русский сентиментализм» (М., 1977).

– *Кочеткова Наталия Дмитриевна* (р. 1938): «Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)» (СПб., 1994).

– *Лотман Юрий Михайлович* (1922–1993): «Истоки толстовского направления в русской литературе 1830-х гг.» (Тарту, 1962), «Руссо и русская культура XVIII века» (Л., 1967), «Сотворение Карамзина» (М., 1987).

В этих работах произошел важный сдвиг в интерпретации русского сентиментализма – изменилась трактовка связей его с европейским Просвещением. Просветительская природа искусства XVIII в. все реже приравнивается к политическому радикализму, т.е. в работах отклоняется социологический аспект анализа: революционность (например, Руссо) перестала выдвигаться как минимум мировоззренческой полноценности и социальной позиции интеллектуалов XVIII в.

Защита достоинства личности, ее внесловной ценности, право на счастье, трезвая оценка сословных привилегий и спокойное отношение к метаморфозам политической жизни Европы 1790–1812 гг. – все это рассматривается как позитивные черты мировоззрения Н.М. Карамзина, самого влиятельного сентименталиста, мыслителя европейского масштаба, писателя, исповедующего идеал общественного служения, деятельного на поприще просвещения общества, активного в журналисткой и книгоиздательской сферах.

– *Канунова Фаина Зиновьевна* (1922–2009): «Из истории русской повести» (Томск, 1967).

В ходе анализа творчества А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого исследован вопрос о значении и характере усвоения сентиментальных традиций под опре-

деленным углом зрения. Автора занимают следующие аспекты унаследованных традиций:

- философско-нравственная основа;
- концепция личности;
- жанровый аспект;
- стилевые доминанты.

– *Каминский Василий Иванович*: «К вопросу о сентименталистском художественном методе» (Русская литература. 1984. № 2).

К сентиментальной традиции приобщено творчество В. Гюго, Ж. Санд, Р.Л. Стивенсона, Ч. Диккенса, Дж. Лондона, Э.М. Ремарка, Г. Фаллады, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, И.С. Никитина, В.М. Гаршина, В.Г. Короленко, Б.Ф. Успенского, А.П. Чехова, раннего А.М. Горького, Н.А. Заболоцкого, М.П. Пришвина, А.С. Грина. Сентиментализм описывается с позиции психологии (чувствительность), гносеологии (гармонизация разума и чувства), этики (проблемы гуманизма) социологии (искусство переходных эпох, ориентирующееся на народность).

Переходность сентиментализма предопределила историческую судьбу метода: перерастание в романтизм (общее – гипертрофия чувства) и в реализм (общее – поэтизация обыденной жизни, эмпирический сенсуализм).

– *Топоров Владимир Николаевич* (1928–2005): «“Бедная Лиза” Н.М. Карамзина. Опыт прочтения» (М., 1995), «Из истории русской литературы». Кн. 1. М.Н. Муравьев. Введение в творческое наследие (М., 2001); Кн. 2. Поэзия Н.М. Муравьева (М., 2007); Кн. 3. Один год жизни Н.М. Муравьева по его письмам (М., 2007).

Задание

1. Прочсть монографию Н.Д. Кочетковой «Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания)» (СПб., 1994) и составить ее план-конспект с выделением проблемных вопросов и приведением примеров из литературных произведений.

Лекция вторая

Английский сентиментализм

В Англии эпоха Просвещения имела свою специфику: она не предшествовала социально-политическому, историческому перевороту, как во Франции, а следовала за ним.

В середине XVIII в. в Англии произошла революция, которая привела к упразднению абсолютистской монархии. Страна вступила в полосу экономического и культурного подъема, которая предварила промышленный переворот 1760-х гг. Из аграрной Англия становится индустриальной: растут города, активизируется торговля, морское господство превращает ее в мировую колониальную державу.

Просветители в целом одобрили процесс возмужания страны: отмечен бурный рост журналов, способствующий распространению идей Просвещения. Это время расцвета искусств: в живописи – сатирик У. Хогарт, в портрете – Дж. Рейнолдс, Т. Гейнсборо, в садово-парковом – Л. Браун. Английские философы решают (по-разному) центральный вопрос – о «человеческой природе» и возможностях её улучшения:

– Э. *Шефтсбери* «Характеристика людей, нравов, мнений и времен» (1711);

– Б. *Мандевиль* «Басни о пчелах» (1714);

– Ф. *Хатчесон* «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725);

– Д. *Юм* «Трактат о человеческой природе» (1748);

– А. *Смит* «Теория нравственных чувств» (1759).

У истоков этической мысли Англии XVIII в. стоят *Т. Гоббс* (1588–1679) и *Дж. Локк* (1632–1704): именно с них начинается отказ от теологического представления о морали, согласно которому «божественный», данный свыше моральный закон изначально противостоит «греховным» человеческим устремлениям. Они отрицают теорию врожденных идей и всем пафосом своего сенсуалистского учения отстаивают «опытное» происхождение человеческого знания (при различии: Гоббс человеческую природу считает «эгоистической, своекорыстной», тогда как Локк – «*tabula rasa*», поле для просвещения).

Энтони Эшли Купер Шефтсбери развивал принцип априорности «нравственного чувства»: понятия добра и красоты являются врожденными свойствами человеческой души. Шефтсбери утверждал «гармоничность», присущую человеку и мирозданию в целом, рассматривая понятия добра и зла метафизически, как неизменные. Антиподом Шефтсбери в английской этической мысли начала XVIII в. выступил *Бернард Мандевиль*, в этике которого добро и зло перестают быть противоположными, непреодолимыми категориями: «Добро возникает и перерастает из зла так же естественно, как цыплята из яиц».

Эдуард Юнг (1683–1765)

Ранние произведения всецело примыкают к классицизму. В 45-летнем возрасте становится пастором. Литературная слава основана на религиозно-дидактической поэме «Жалоба, или Ночные думы» (*The Complaint: Or Night Thoughts*, 1742–1745).

Содержание поэмы: скорбь о бренности жизни, думы о смерти в бессонную ночь, вызывающие отчаяние, которое побеждается мыслью о бессмертии души.

9 книг поэмы – риторические жалобы и ответная аргументация в защиту идеи бессмертия против неверующих. Юнг проти-

вопоставляет свою поэму произведению Александра Поупа «Опыт о человеке», отмеченному просветительским оптимизмом и вольнодумством.

Объектом обличительной проповеди Юнга является молодой вольнодумец, выведенный под именем Лоренцо, представитель модного светского остроумия и свободомыслия. Автор противопоставляет религиозную «мудрость». Обличение «вольнодумства» светского общества принимает характер демократической сатиры, направленной против паразитического существования дворянской верхушки, которой другие страны «посылают свои ароматы, соусы, песни, платья и понятия о жизни, сотканые на чужеземных станках».

Аргументация Юнга в защиту бессмертия исходит из пессимистической оценки человеческой жизни, обреченной на страдание и смерть. Неудовлетворенность человека существующим, по мысли Юнга, есть залог бессмертия души.

Оригинальность поэмы Юнга и её историческое значение связаны с напряженным эмоциональным пафосом поэтической проповеди, придающим его белым стихам выразительность драматической речи. Стиль характеризуется страстной риторикой.

Аргументация Юнга обращена к чувству, оно подсказывает ему меланхолические и мрачные образы поэмы. Так создается аллегория Ночи – «пепельно-серой богини, со своего эбенового трона протягивающей скипетр над дремлющей вселенной»:

Кратко время дневное мучению моему; а ночь, когда сравниваю
оную с горестным состоянием жребия моего, ночь, быв в самом
зените мрачные области своим, сиянием солнца мне является.
<...> Нощ! Се богиня, нощ, исполненная сияния, лишеного величества,
сидит на черном престоле и свинцовый свой скипетр на спящий мир
простирает! Какая мертвая тишина! Какая глубокая мрачность!
Спит все творение! Страшное успокоение, ко-

нец одного предвещающее! Но да исполнится в скорости пророчество ее. О судьба! Спусти твой занавес; ничего более терять мне не осталось! Тишина и тма, пасмурные сестры! о вы, близнецы престарелые ноши! вы, которые нежные мысли влечете к разуму и ни оным созидается заключение! Вас призываю я на помощь, во гробе хочу я возблагодарить вас («Размышление о жизни, смерти и бессмертии»).

Юнг создает картину Ночи как спасение в приобщении к Богу, когда смерть избавляет человека от тягот жизненных:

Смерть есть избавитель, спасающий человека. Смерть есть великий советник, всякою благородною мыслию и всяким изящным деянием человека одушевляющий. Смерть есть венец жизни. Когда я умру? Когда начну жизнь вечную? («Нарцисса»).

В меланхолической поэме Юнга проявляется постоянный интерес к природе человека в ее сложности и подвижности чувств:

Сколь беден, богат, мал, величествен, сколь искусно составлен, сколь чудно сотворен человек! Преудивительное смешение природ различных! Прекрасное соединение миров отдаленных! Половина пути от ничтожества к Божеству! Небесный луч, оскверненный и погашенный, но хотя оскверненный, однако же еще Божественный! мрачный образ! слабое подобие совершеннейшей великости! наследник славы! слабое чадо праха! беспомощный, бессмертный! бесконечное насекомое! червь! Бог! Я сам трепещу и теряюсь перед собою! («Колокол»).

В России Юнг нашел читателей и последователей в масонском обществе Н.И. Новикова, среди друзей молодого Карамзина, который сам испытал его воздействие. Лучший русский перевод принадлежит А. Кутузову (1785), сделан в прозе и сопровождается обширным комментарием. Более поздний стихотвор-

ный перевод принадлежит С.Н. Глинке «Юнговы ночи» (1803–1806), но источником выступает французский посредник Летурнера.

Томсон Джеймс (1700–1748)

Шотландец, сын сельского пастора. По литературному воспитанию, как Юнг и Грей, принадлежал к классикам (драма «Агамемнон»), дружил с А. Поупом.

Генетически его «Времена года» (Seasons, 1726–1730) восходят к распространенному в классической поэзии жанру дидактической поэмы, цель которой в эпоху Просвещения – приобретение широких кругов читателей к достижениям науки и культуры. Отсюда универсальная тематика поэмы, вплоть до матриониальных правил и библиографии. Томсон использовал жанр описательной, многосоставной поэмы, включающей наряду с рассуждениями и наставлениями повествовательные эпизоды.

Сентиментальная концепция *благой* природы – наставницы истины и добра – способствовала выдвиганию на первый план описательного элемента, который становился средством изображения природы в ее красоте и благом величии.

В 4-частной поэме Томсон показывает приход и установление весны, лета, осени и зимы, как они воздействуют на человека, животный и растительный мир. Отношение Томсона к природе чисто созерцательное, эмоционально окрашенное пантеистическим чувством: сила природы, управляющая миром, равнозначна Богу. Наиболее полно эта идея выражена в заключительном «Гимне временам года» (перевод Н.М. Карамзина):

Четыре времена, в временах ежегодных,
Ничто иное суть, как в *разных видах*¹ бог.

¹ Здесь и далее в цитатах выделено нами. – Э.Ж., И.В.

Вращающийся год, отец наш всемогущий,
Исполнен весь тебя. Приятною весной
Повсюду красота твоя, господь, сияет,
И нежность и любовь твоя везде видна.
Краснеются поля, бальзамом воздух дышит,
И эхо по горам разносится, звучит;
С улыбкою леса главу свою поднимают –
Веселием живут все чувства и сердца.

О таинственный круг! Какой великий Разум,
Какую силу в сем глубоко ощутишь!
Чертящей в тишине безмолвных сфер пути
И действующей в сей сокрытой, тайной бездне,
Откуда чрез пары те блага шлешь ты к нам,
Которые весну всегда обогащают, –
Руки, которая огнем палящий день
Из солнца прямо к нам на землю извергает,
Питает тварей всех и бури мечет вниз;
Которая – когда приятная премена
Является везде на радостной земле –

Восторгом движет все пружины жизни в мире.
Внимай Natura вся! и всё, что в ней живет,
Соединись под сим пространным храмом неба,
Поведайте, кто вас толь грозно разъяряет!
Журчите вы, ручьи, трепещущий поток,
Журчите песнь ему, хвалу его гласите,
Вещайте мне сию сладчайшую хвалу,
Когда я в тишине глубоко размышляю!
Вы, реки быстрые, кипящи глубины –

Куда я ни пойду, везде, везде узрю
Всеобщая Любви блаженную улыбку;
Любви, которою круги миров стоят,
Живут все их сыны и коя вечно *благо*
Выводит из того, что *кажется нам злом*,

Из блага *лучшее*, и *лучшее* во веки...
Конца сей цепи нет. Но я теряюсь в нем,
Теряюсь совсем в *Неизреченном Свете*.
Молчание! гряди витийственно вникать,
Вникать в хвалу его!..

Томсон ввел в свою поэму деревенскую природу в ее естественном состоянии, нравственно и покойно. Важным достижением был приближающийся к реальности показ сельского быта, изображение крестьянина в его труде: весной – пахота и сев, летом – косьба и стрижка овец, осенью – жатва и праздники урожая, зимой вечерние посиделки. Для Томсона характерно сочетание лирически введенной прозы в описании реального времени и занятий крестьянина с идиллическим хронотопом античной традиции (вводные сюжеты), циклами, создающими в своем единстве универсальный хронотоп жизни великой природы. Каждый «сезон» предваряется Посвящением и эмоциональным Оглавлением:

Весна: Предлагается материя. Приписание Графине Гартфурдской. Описывается время года, как оно переменяет Натуру во всех частях, сперва нижних, а потом высших. Вводится некоторое отступление, вытекающее из предмета материй. – Влияние весны на бездыханные существа, потом на растения, животных и наконец на человека. В заключении описывается пылкая и необузданная страсть любви, которой противопоставляется чистая любовь с щастливы последствием оной.

Лето: Показывается материал песни. Призывание, обращение к Додингтону. Предварительное рассуждение о движении небесных тел, от которых происходят перемены времен года. Как в сие время года вид натуры бывает почти единообразен, то в последствие песни описывается летний день. Утренняя заря. Восхождение солнца. Утро. Описание летних насекомых. Сенокос. Стрижение овец. Полдень. Лесное уединение. Стада различного

скота. Торжественная роща, как она восхищает глубокомысленный дух. Падение воды и дикие явления. Взор на лето жаркого пояса. Буря с громом и молнией, Повесть. После грозы ясный вечер. Купание. Прогуливания. Переход к осматриванию богатой благоустроенной земли, откуда течет похвала Великобританцам. Захождение солнца. Вечер. Ночь. Летние воздушные явления. Комета. В заключении похвала Философии.

Осень: Предлагается тема; посвящение господину Онслоу. Взор на поля, покрытые жатвою. Похвала трудолюбию. Жатва. Жатвенная повесть. Гроза во время жатвы. Стреляние и охота; жестокость оной. Взор на сад. Полевые плоды. Виноградник. Описание тумана, какой бывает в конце осени. Отступление к исследованию источников и рек. Осенние птицы, переменяющие место пребывания своего. Удивительное их множество на северных и западных островах Шотландии. Взор на сию землю. Вид увядающих и желтеющих лесов. Лунное сияние после ясного тихого дня. Осенние воздушные явления. Утро, за которым следует тихий, ясный, солнечный день, какой заключит сие время года. Жатва вообще. Утехи сельских жителей. Похвала сельской философической жизни.

Следует отметить, что описательная поэма превращается у Томсона в философское раздумье, размышление о соотношении природы и человека. Своим эпическим интересом к воспроизведению обширной (по пространству и времени) целой полосы в жизни через наблюдения частных явлений, сведенных в одно полотно, поэма предвосхищает разговоры и раздумья (например, Штольца и Обломова) на фоне природы о смысле жизни. Перечисление «событий» весенней–осенней природы предвосхищают «планы» Жуковского, написанные по прочтению сентименталистов, и манеру создания пейзажа. Наконец, принципиально важным явилось то, что природа была воспринята как бы глазами крестьянина, сельского жителя, который возвышался до значения «Всечеловеческого», Божественного включением

«узкого» хронотопа сельского быта в универсальный, в данном случае античный, хронотоп. Каждый «сезон» украшается своей античной повестью, которую неизменно переводил Н.М. Карамзин. Например, в «сезон» «Осень» включена повесть «Лавиния и Палемон», послужившая источником «Бедной Лизы»:

Юная и любезная Лавиния имела у себя друзей, и счастье при ее рождении счастливо улыбалось, но она еще в нежном детстве лишилась всего и всякой помощи, кроме невинности и небесного Палемона.

Она жила с слабою, престарелою и бедною своею матерью-вдовою в некоей уединенной хижине на скате лесистой и от мира удаленной долины под покровом густой тени. <...> Лавиния была прекраснее розы, утренней рососо блистающей, блее чистейшей лилии и самого снега, на горах лежащего. <...> Лавиния по величайшей нужде должна была идти на Палемоновы поля для сбора оставшихся колосьев. Палемон, слава тамошних жителей и щедрый богач, проводил сельскую жизнь отлично от других и в полном удовольствии (Перевод Н.М. Карамзина).

Источником внимания Карамзина к Томсону явилась особенность философско-этической позиции английского поэта, его многозначность во взглядах на природу, время, человека. Природа описывается Томсоном с позиций научных открытий времени и одновременно как стихия, живущая по собственным законам. Человек предстал как существо, с одной стороны, общественное, а с другой – тайно-уединенное. Во «Временах года» Карамзин нашел модель нравственного и эстетического воплощения концепции единого и текущего времени. В 1778 г. он помещает в журнале «Детское чтение для сердца и разума» прозаический перевод выбранных мест из поэмы Томсона: «Весна». «Лето». «Осень», «Зима». В 1789 г. переводит «Гимн», венчающий «Времена года». В 1792 г. Карамзин пишет повесть «Бедная

Лиза». Решающая роль в содержании конфликта принадлежит чувствительному повествователю, включившему историю Лизы в свой рассказ (как и в поэме Томсона). Повествователю во «Временах года» и в «Бедной Лизе» принадлежит высшая идея устройства мира, полнота картин изображаемой природы, вбирающая как радостно-счастливые, так и грустно-печальные стороны жизни. Содержание конфликта носит философско-нравственный характер. Вступительная часть повести (В.Н. Топоров называет ее экспозицией), в которой воссоздается близкая по структуре художественно-философская модель «времен года», разворачивается по принципу лирического стихотворения: обнаружение контраста (весна–лето и осень–зима), оборачивающегося синтезом. Этот контраст образует круг, означающий единство целого.

Карамзин, в соответствии с поэтикой Томсона, по-своему достраивает замысел «осенней повести» «Лавиния», рассказав о трудных и печальных днях своей героини. История бедной крестьянки и богатого помещика Палемона напоминает историю Лизы и Эраста. Совпадения в сюжетном развитии и в описании героев обнаруживают близость авторской позиции Томсона и Карамзина. Обращает на себя внимание демократизм повествователей, утверждающих красоту и естественность в простых крестьянах. Не случайно рассказ о Лавинии и Палемоне у Томсона следует непосредственно после описания радостного труда жнецов и обращения повествователя к городским празднующим:

На самом рассвете пробуждаются трудолюбивые жнецы и с веселием идут к нивам. Острые серпы свои и начинают жать. Приятные разговоры и простые шутки облегчают работу их; и не чувствуют они утомления. – О вы, которые в праздности проводите дни свои, жители больших городов, теперь в глубоком сне погруженные! проснитесь и придите взирать на сельские приятности, нам неизвестные! сравните ваши шумные забавы с тихую

радостью, самую жнецами ощущаемую: чему отдать преимущество? Разгоряченное воображение находит удовольствие в ваших забавах: радость жнеца, осматривающего богатые нивы свои, есть радость сердечная.

Близость чувствительных повествователей проявилась в принципах создания образов героинь. Восприятие нежной молодости и застенчивости Лавинии и Лизы достигается благодаря сравнению их с природой. Перу повествователя у Томсона принадлежит поэтическое сравнение ее внешности с цветком или звездами:

Лицо Лавинии было свежее розы, утреннею рососою окропленной: цвет его был подобен цветку чистейшей лилии <...>. Скромные добродетели в глазах у нее изображались, в глазах потупленных и лучами своими одни только цветы оживляющих. Когда мать ее рассказывала, чем некогда льстило им счастье, тогда Лавиния задумывалась, глаза ее наполнялись слезами и блистали подобно звездам полуночного неба.

Палемон уподобляет Лавинию и ее судьбу прекрасному цветку: «Тебя-то долго искала беспокойная моя благодарность! Я вижу в тебе друга моего! ты прелестнее Весны, ты один оставшийся цвет того корня, который воспитал мое благополучие, хладный ветер бедности не помрачил красоты твоей».

Повествователь Карамзина, сохраняя в облике Лизы деталь «потупленных глаз», вводит сравнение с молнией и с зарей, обыгрывающее образ «свежей розы»: «И Лиза, робкая Лиза поглядывала изредка на молодого человека, но не так скоро молния блеснит и в облаке исчезает, как быстро голубые глаза ее обращались к земле, встречаясь с его взором»; «Тут в глазах Лизы блеснула радость, которую она тщетно сокрыть хотела, щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер». «Заря в ясный лет-

ний вечер» соотносима с «росной звездой, <которая> сияет ввечеру». Образ «зари», появившийся в портрете Лизы, во второй части истории поменяет свой статус – станет характеристикой обстановки – и в новом качестве, с новыми определениями, включающими в себя и зловещий блеск, он будет связан с раскрытием психологического состояния героини:

Утренняя заря, как алое море, разливалось по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях своих бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся натура пребывала в молчании.

При изображении колебаний Лизы, связанных с проблемой неравенства, Карамзин вводит пейзаж, который одновременно становится и описанием природы, увиденной повествователем, и способом анализа психологического состояния Лизы:

Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, пригорюнившись смотрела на белые туманы, которые волновались и оставляли блестящие капли на зеленом покрове природы. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напиться животворными лучами света. Но все еще сидела подгорюнившись.

Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу.

Описание наполнено томсоновскими образами: это и «белые туманы», которые волновались и оставляли блестящие капли на зеленом покрове природы», и тишина, и образ наступившего утра.

Поэма Томсона явились для молодого Карамзина философской и эстетической школой, которая способствовала выработке индивидуального стиля писателя. Лирический компонент повести, ведущий свое начало от «Времен года», наполнил повесть Карамзина глубоким нравственно-философским смыслом и открыл для русской литературы способ психологического анализа через картины природы.

Томас Грей (1716–1771)

Поэтическое наследие его ограничивается небольшим числом лирических стихотворений и знаменитой элегией – «Элегия, написанная на сельском кладбище» (*Elegy written in a country Churhyard*, 1751).

Томас Грей происходил из состоятельной лондонской купеческой семьи, получил классическое образование в аристократическом колледже в Итоне и Кембриджском университете, занимался переводами и наукой (фольклором).

В «Элегии» Грея произошло лирическое оформление «кладбищенской поэзии» (Юнг) и освоение описательной эпической поэмы о природе (Томсон). Две центральные идеи и темы объединены образом лирического героя – поэта, размышляющего на сельском кладбище над философскими проблемами бытия.

«Элегия» Грея вошла в русскую литературу в переводе В.А. Жуковского («Сельское кладбище»): 1801 г. – рукописный вариант, 1802 г. – первый перевод, напечатанный в журнале «Вестник Европы», 1839 г. – перевод, сделанный (гекзаметром) после посещения Англии.

В.С. Соловьев назвал перевод «Элегии» Грея-Жуковского «родиной русской поэзии»: «Несмотря на излишество сентимен-

тальности в некоторых местах, “Сельское кладбище” может считаться началом истинно человеческой поэзии в России».

Объектом изображения в «Элегии» является природа в нерасторжимой связи с чувством. Культ сельской природы связан с основной темой – противопоставление добродетельной и скромной жизни простого поселянина пустоте и лживости жизни богатых и знатных. «Элегия» открывается поэтической картиной наступающей ночи:

Колокол поздний кончину отшедшего дня возвещает,
С тихим блеяньем бредет через поле усталое стадо;
Медленным шагом домой возвращается пахарь, уснувший
Мир уступаю молчанью и мне. Уж бледнеет окрестность,
Мало-помалу теряясь во мраке, и воздух наполнен
Весь тишиною торжественной: изредка только промчится
Жук с усыпительно-тяжким жужжанием, да рог отдаленный
Сон наводя на стада, порою невнятно раздастся;
Только с вершины той пышно плющом украшенной башни
Жалобным криком сова пред тихой луной обвиняет
Тех, кто случайно зашедши к ее гробовому жилищу,
Мир нарушают её безмолвного, древнего царства.

Создается картина мирного быта простого селянина: вечерний благовест, возвращающийся после своего труда в жилище усталый крестьянин, темнота и молчание ночи, нарушаемые только жужжанием пролетевшего жука, и сонным перезвоном колокольчиков засыпающего стада, и жалобными криками совы. Для описания характерна эпическая детализация (интерес к описанию собственно природы) и меланхолическое чувство восприятия ее (луна *тихая*, крик совы *жалобный*, жужжание *усыпительно-тяжкое*).

Поэт находится на кладбище в лунную ночь и вспоминает «праотцов села», покоящихся под сенью ив и вязов. «Естествен-

ный человек» стремится покинуть развращенное цивилизованное общество и уединиться в «пустыне». В его отношении к «неиспорченной» природе таится жажда братского общения с миром, с друзьями и любимыми существами. Возникает антиномия: с одной стороны, уединенное кладбище, а с другой – чувством лирический герой связан с миром и в воображении живет с ним. Смерть равно ожидает всех: торжественные похороны и пышные могилы не спасут никого от ее власти. Поэтому знатные не должны презирать мирный труд поселянина:

А вы, наперсники фортуны ослепленны,
Напрасно спящих здесь спешите презирать
За то, чтобы гробы их непышны и забвенны,
Что леств им алтарей не мыслит воздвигать

Вотще над мертвыми, истлевшими костями
Трофеи зиждуются, надгробия блестят,
Вотще глас почестей гремит перед гробами –
Угасший пепел наш они не воспалят.

Ах! может быть, под сей могилую таится
Прах сердца нежного, умевшего любить...

Суетному свету противопоставляется идеал сентиментальной сельской идиллии:

На дымном очаге трескучий огонь сверкая
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая...

Денницы тихий глас, дня юного дыханье,
Крик петуха, звучный гул рогов,
Ранней ласточки на кровле щебетанье...

В элегии выражена тема, характерная для сентиментализма, – демократические симпатии, стремление опоэтизировать мир простого человека через использование поэтики обыденного. То есть «кладбищенская поэзия» включает в себя синтез философского аспекта, общечеловеческого (рассуждения о жизни, смерти, смысле бытия) и демократического.

Отклики большой русской литературы XIX в. показывают, сколь значительно было открытие сентиментализма. «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтова (1837) соединяет в своей поэтике и содержании традиции кладбищенской элегии с патетикой оды, синтезом которых характеризуется произведение Грея и перевод Жуковского:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

Гневная антитеза света и духовной чистоты поэта, печальные медитации о прекрасном умершем поэте восходят к Грею:

И он убит – и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой...

Сходство можно наметить даже в ямбическом строении стиха.

Лермонтов:

Убит! К чему теперь рыдания _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _

Жуковский:

Вотще над мертвыми, истлевшими костями _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _

Грей:

The curfew tolls the knell of Parting Day _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' /
The lowing herd winds slowly o'er the lea, _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' /
The plowman homewards plods his weavy way _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' /
And leaves the world to darkness and to me. _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' / _ _ ' /

Задание

1. Дать сравнительную характеристику стихотворению «Лавиния и Палемон» из поэмы «Времена года» Дж. Томсона (перевод 1778 г. в журнале «Детское чтение для сердца и разума») и повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза».

2. «Сельское кладбище» Томаса Грея (1751) в переводе В.А. Жуковского (1802):

а) определить своеобразие композиции «Сельского кладбища» как движение и развитие элегического и одического текстов;

б) дать анализ лирической и эпической структуры в строфах 1–4, 5–7, 24–32;

в) определить содержание и форму одических строф элегии: 8–23.

3. Определить, кому принадлежит приведенный прозаический отрывок. Обратите внимание на авторскую ориентацию, на содержание и стиль Грея – охарактеризуйте их и объясните эпохой создания и проблематикой самого произведения.

Было тихо, тепло, но тепло по-осеннему. Кладбище обозначилось вдали темной полосой, как лес или большой сад. ...первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей (при лунном свете). На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и час, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, – мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощанием, печалью и покоем.

Лекция третья

Английский сентиментализм. Оливер Голдсмит

О. Голдсмит (1728–1774), ирландец, сын бедного многолетнего священника. Закончил колледж Тринити в Дублине, в жизни пришлось много бродяжничать, ему было свойственно чувство затерянности и одиночества. Не получив диплома, отправился путешествовать по Европе, откуда в 1756 г. прибыл в Лондон, устроился помощником аптекаря. Его публицистические очерки в большом количестве печатались в лондонской прессе. Очерки «Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке» (1762) принесли ему славу, и он вошел в кружок интеллектуалов во главе с Сэмюэлем Джонсоном (1709–1784) и Джошуа Рейнольдсоном (1723–1792). В 1766 г. был опубликован роман «Векфильдский священник». Роман, написанный четырьмя годами ранее, имел грандиозный успех. В 1770 г. он пишет поэму «Покинутая деревня», Последняя его вещь – комедия «Ночь ошибок» – была поставлена на сцене театра Ковенгарден и имела успех.

Голдсмит был свидетелем эпохи «промышленного переворота», когда на его глазах исчезала старая сельская Англия: менялся пейзаж страны, вместо живописных, хотя и убогих хижин арендаторов и батраков возникали казарменного типа постройки, фабрики; исчезал крестьянский жизненный уклад, который был связан с повседневным тяжелым трудом, но обеспечивал самые насущные нужды, создавал иллюзию самостоятельности. Крестьянин жил на земле отцов, дедов, был звеном в этой чере-

де и умирал с сознанием, что прожил годы в соответствии с заветами предков, чувствовал себя членом сельской общины и ее традиций. В тяжелом крестьянском труде была поэзия, которая проистекала от связи этого труда с природой, сменой времен года и календарной обрядностью.

Голдсмит понимал, что к сельской идиллии возврата нет, но в его сознании, как и в сознании тысяч вчерашних крестьян, неотступно мечтавших о возвращении к земле, прошлое рисовалось безыскусственной поэтической *пасторалью*.

Этим обусловлена поэтизация обыденного неприметного существования, мирного досуга и скромных радостей, которая разлита на страницах романа «Векфильдский священник» и поэмы «Покинутая деревня». Печалась и сокрушаясь по поводу перемен, толкавших к сомнению в основных ценностях просветительской идеологии (вере в непреодолимую силу разума, существования естественных прав человека), Голдсмит отстаивал эти принципы с откровенным демократическим акцентом

В XVIII в. в английской литературе господствовал жанр *нравоописательного* романа: *приключенческий* – роман Д. Дефо – странствия, путешествия по миру; *семейный* – романы С. Ричардсона – об опасностях и испытаниях в семейной жизни, о житейских странствиях; романы Г. Филдинга («История Тома Джонса, найденыша» – изображение семейных нравов английского дворянства и лондонского света сочетается с миром приключений).

«Векфильдский священник» завершает этот плодотворный путь, пройденный предшественниками. Он создает тоже семейный роман, но сентиментальный, своеобразную *идиллию*.

По определению М.М. Бахтина («Формы времени и хронотоп в романе». М., 1975), жанр идиллии играет решающую роль в поэтике сентиментализма. Бахтин выделяет типы идиллии: любовная (пастораль), земледельческо-трудовая, ремесленно-трудовая и семейная, а также определяет ее признаки:

1. Особое отношение времени к пространству: органическая *прикрепленность*, *приращенность* жизни и событий к месту – к родной стране, родному углу, полям, реке, лесу, родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды и где будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан с другими местами, с остальным миром. Единство жизни поколений, вообще жизни людей, в идиллии в большинстве случаев определяется *единством места*, вековой прикрепленностью к одному локусу. Это определяемое единством места смягчение всех граней времен (та же речка, та же земля), сближение колыбели и могилы – детство и старость – существенно содействует созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

2. Другая особенность идиллии – строгая ограниченность основными немногочисленными реальностями жизни: любовь – рождение – брак – смерть; труд – еда – питье; возрасты. Они сближаются между собой, они равно достойны. И то, что является бытом по отношению к важным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь является самым существенным в жизни. *Быт как бытие*.

3. Сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни.

В «Векфильдском священнике» повествуется о радостях и бедствиях, выпавших на долю семейства сельского пастыря Примроза. Герои книги: пастырь, жена, две дочери – Оливия и София, сыновья; помещик; вельможа; бедный молодой человек, отправляющийся на поиски удачи, меняющий десятки профессий, чувствующий себя игрушкой в руках судьбы, доведенный до отчаяния, но все же спасающийся на краю гибели и получа-

ющий в награду за нравственную стойкость руку возлюбленной. Счастливый финал.

По композиции роман отчетливо делится на две части, очень друг от друга отличающиеся.

В первой части романа представлена сентиментальная семейная идиллия, патриархальный мир, не чуждый суетного тщеславия. Это рассказ о том, как Примроз вынужден покинуть насиженное гнездо, расстаться с любимым сыном Джорджем, переехать в обычную крестьянскую хижину, очень отличающуюся от прежней. Теперь он не только пастырь, наставник своих прихожан, но и один из них: вместе с сыном Мозесом он трудится в поле от зари до зари. Но главный объект изображения не этот, очевидно, тяжелый труд, а невинные, повседневные заботы и простые радости. Семейство Примроза принимает эту новую жизнь, и семейный роман обретает черты пасторали: всё вокруг дышит благополучием и покоем – поселяне живут в первозданной простоте и умеренности, трудятся «весело и охотно», не ведают нужды, а по праздникам предаются развлечениям.

«Векфильдский священник» представляет собой образец идиллического повествования. Прежде всего нужно указать установку на семейную идиллию, в основе которой лежат нравственные принципы, отстаиваемые автором и его героями. Священник Примроз выражает это *credo*:

Всю жизнь я придерживался того мнения, что честный человек, вступивший в брак и воспитавший многочисленное семейство, приносит в тысячу раз больше пользы, чем тот, кто, пожелав остаться холостым, только и знает, что болтать о благе человечества.

По мнению Примроза, нравственность – качество, присущее человеку: «У всех характер был одинаковый – все были равно благородны, доверчивы, простодушны, незлобливы».

Пространство романа связано с прикрепленностью к домашнему «камину», он олицетворяет небольшой, но значимый уголок существования:

Мы гуляли по окрестностям или находили себе занятие дома, навещали богатых соседей, помогали бедным; ни о каких переменах не помышляли, тягостных забот не ведали, и все наши приключения совершались *перед камином*, а путешествия ограничивались переселением из летних спален в зимние, а из зимних в летние.

«Тихий камин» в романе означает нравственные правила, торжествующие в «самолюбивой нищете»:

Да будут благословенны небеса, ниспославшие нам покой, доброе здоровье и довольство! Сейчас я чувствую себя счастливее самого могущественного монарха на свете! Разве у него есть *такой камин*, разве окружают его такие милые лица! Нет, моя Дебора, пусть мы с тобой стареем, зато *вечер нашей жизни обещает быть ясным*.

Для повествования характерна эпическая детализация, проявляющаяся в описании предметов, действий, событий, многократно повторяющихся и при этом составляющих смысл существования. Глаголы употребляются в несовершенном виде – это закон эпического долгого повторяющегося действия.

За обедом верховодила жена, ибо привыкла собственноручно резать жаркое, ссылаясь при этом на обычай своей матушки; нужно ли говорить, что она не упускала случая поведать нам историю каждого блюда! После обеда, не желая расставаться с дамами, я обычно давал слуге распоряжение отодвинуть стол, и иногда мои дочери вместе с учителем музыки устраивали для нас чрезвычайно приятный концерт. Прогулки, чай, кадрили, фанты – так коротали мы остаток дня...

Эпическая полнота картины создается постоянным указанием на давность существования событий, и реальным подтверждением ее служит описание с повторением действий:

Вдали от света они сохранили первозданную простоту и, скромные и неприхотливые от века, даже не вменяли себе в заслугу свою умеренность. В будние дни они трудились, весело и с охотой, а в праздник предавались отдыху и развлечениям. В сочельник пели гимны, в утро святого Валентина дарили девушкам ленты, на масленицу пекли блины, первого апреля изощрялись в остроумии и накануне Михайлова дня свято соблюдали обычай колоть орехи.

Фольклорный элемент для эпического повествования в идиллии был необходимой составляющей, обнаруживающей естественный характер героев в их связи с народной жизнью.

И, наконец, связь времени идиллии с природой – условие эпической картины жизни:

Наш домик стоял у косогора, позади поднималась прелестная рощица, впереди протекал говорливый ручей, по одну сторону простирался луг, по другую – полянка... Невозможно представить себе что-либо прелестней маленьких моих полей, окаймленных кустарником, среди которых высились вязы неопишущей красоты. Соломенная крыша придавала особенно уютный вид одноэтажному дому; внутри стены были чисто выбелены...

Прозаически перечисляемые предметы в сочетании с лирическими определениями получают смысл одушевленных предметов и распространяют атмосферу высокого лиризма на простой быденный быт, что поэтически будет выражено в «Опустевшей деревне»:

О родина моя, Обурн обыкновенный!
Страна, где селянин, трудами утомленный,
Свой тягостный удел обильем усладил,
Где ранний луч весны приятнее блистал,
Где лето медлило разлукою с полями!
Дубравы тихие с тенистыми главами!
О сени счастья, друзья весны моей!

Голдсмит в романе создает тип сентиментального героя, пастор Примроз, главная черта которого – чувствительность, симпатия к простому человеку. Это свидетельствовало о глубокой демократической традиции самого Голдсмита. Примроз упорно повторяет: «Известно ведь, и это непререкаемая истина, что чем беднее гость, тем легче ему угодить. А для меня счастливое лицо – все равно что для иного любителя красивый тюльпан или редкая бабочка».

Для него характерно прямотушие, непосредственность, отзывчивость, чистота нравственного чувства, которые, по мнению автора, выше прозаического здравого смысла, цепкого практицизма и разума. Тому пример: рассудительные люди, сообщив Примрозу о том, что он разорен, советуют ему умерить свой пыл в споре с будущим родственником относительно единокорочия духовенства. Что же делает Примроз? Он мчится известить возможных будущих родственников о случившемся и спорит еще яростнее. В итоге – не состоялась свадьба старшего сына, рухнула надежда устроить дела семьи. С точки зрения здравого смысла это безрассудно, но именно здесь герой вызывает симпатию автора и читателя: побеждает чувство нравственной правоты.

Во второй части романа проступает «минорная» тема – трагическая беззащитность «маленького» человека, «бедняк» в условиях современной Англии. Чудак Примроз превращается в фигуру трагическую, роман из пасторального – в приключенче-

ский: свадьба сына не состоялась; Примроз вступает в конфликт с помещиком, владельцем земли; бежит из дома дочь; похищена другая; погоня; заключение в тюрьму. Сочетание приключенческого сюжета с развернутой философской проповедью главного героя (он говорит, что никакая философия не способна облегчить страдания, кроме религии) означают изменение жанра романа. Он предвосхищает в английской литературе Ч. Диккенса, а через Диккенса непосредственно влияет на русскую литературу: Муравьева, Гоголя, Достоевского и Толстого. Можно указать на образы двух знатных дам из столицы, ставших прототипами дам и дамского общества в романе В. Скотта «Сент-Ронанские воды»: в курортном водяном обществе и в сюжетном развитии они играют ключевую роль. В «Мертвых душах» Гоголя светские дамы – центр обывательского вкуса, источник сплетен и выражение провинциальной жизни.

Важнейшим компонентом является юмор, своеобразный, выявляющий активную авторскую позицию. Исподволь юмор размывает пасторальную идилличность. Автор понимает всю хрупкость относительно благополучия своих героев, но тем не менее предполагает и поэтизирует её, противопоставляя миру помещика Торнхилла, циничного и безжалостного, вторгшегося в эту семейную идиллию и губящего Примроза.

Рассказ от первого лица, от повествователя Примроза – его оценки, самооценки, разговор с читателем, включение поэзии в прозаический текст – все в движении. Авторских прямых вторжений (объяснения своего героя) нет, но иерархия рассказов героев такова, что в поле юмора попадают не только явления через восприятие Примроза, но и он сам – через оценки других, через противоречия самого Примроза. Позиция автора сродни повествователю, ему симпатичен Примроз со всеми своими слабостями. Главным мерилom нравственной оценки человека в романе служит не столько разумность, при всем почтении к ней

автора, сколько доброты, отзывчивость, умение прислушаться к голосу сердца.

Примроз наделен чертами Дон-Кихота. И если на первом этапе Просвещения популярный в Англии Дон-Кихот служил Разуму образцом сумасбродства, то теперь (начиная с Филдинга) он знаменует наивность, доверчивость, преданность нравственным убеждениям, полемическое противопоставление здравому смыслу и торжество над ним.

Новизна романа более всего сказалась в эстетике позднего английского сентиментализма. Напрочь исчезла слезливость. Уже в первой части герои (Софья, мистер Берчелл, Мозес) обсуждают баллады. Софья восхищается искусством Джонса Гея (1685–1732), английского поэта и драматурга, писавшего в жанре пасторали. О его балладе «Диона» Софья говорит: «...смерть сразила любящих в объятиях друг друга. Описание это так трогательно, что я сто раз перечитывала его, всякий раз заново им восхищаясь». Мозес называет «Акида и Галатею» Овидия: «У римского поэта сильнее развито чувство контраста, а ведь искусство трогать сердца зиждется как раз на умелом использовании этого приема». Ему возражает мистер Берчелл: «Оба поэта в одинаковой степени способствовали развитию дурного вкуса у себя на родине из-за чрезмерного увлечения эпитетом». В качестве примера баллады, лишенной «пышных образов, без всякой связи и содержания, цепи эпитетов, ласкающих слух, но не прибавляющих ничего к смыслу», он приводит текст баллады Маллета в переложении Голдсмита «Мальвина и Эдвин» (в переводе В.А. Жуковского). О ней говорится: «Воистину трагическая идилия!», «Беда всех этих господ-сочинителей элегий в том, что они приходят в отчаяние от горестей, которые никак не могут взволновать человека разумного. Дама потеряла муфту, веер или болонку, и, глядишь, глупый поэт мчится домой облечь это бедствие в рифму».

Мозес делает заключение о противоположной тенденции в литературе – отсутствии поэтического начала: «Может быть, в области высокой поэзии в самом деле существует такая мода, но песенки, что распевают в парке Ранела, трактуют о материи вполне обыденной и все составлены на один манер. Колин встречает Долли, и между ними завязывается беседа; он привозит ей с ярмарки булавку для волос, она дарит ему букетик; затем они отправляются в церковь под венец и советуют всем молоденьким нимфам и пастушкам обвенчаться как можно скорей».

Сентиментализм поэтизировал же обыденную жизнь, избегая слезной поэтики. В 1770 г. Голдсмит пишет «Покинутую деревню» (*Deserted village*), произведение, свидетельствующее об эволюции просветительского английского сентиментализма.

Идиллическое изображение мирной сельской жизни – обычная тема описательной поэзии – сменяется картинами упадка и разрушения деревни, дидактика приобретает характер гуманистической проповеди. Привычная идиллия проникнута здесь элегичностью, это идиллия в прошлом.

В переводе В.А. Жуковского «Опустевшая деревня» (1805) – парад признаков идиллии в жанре лирической и описательной поэмы.

1. Мотив родины – родного гнезда, Отечества открывает произведение. Характерно в самом начале повторяющееся обращение:

О родина моя, Обурн благословенный!

Это гимн земле, выполненный сочетанием лирического и одического стилей.

2. Перечисление атрибутов идиллического хронотопа составляет сюжет описания:

Дубравы тихие с тенистыми главами!

Рыбачья хижина с соломенным покровом
Крылатых мельниц ряд
В кустарнике ручей
И церковь на холме
И скромны сельски дома
Древний вяз
Веселый хоровод
Звучащая свирель и т.д.

3. Лирический тон описаний:

О виды *скорбные* развалин, разрушенья!
Унылость на холмах
Лишь чибисы в глуши *печальной*
Редкий стон
Вянет цвет людей

4. Движение строится на антиномиях, как в лирическом чувстве:

Дни счастья! Их нет! Корыстною рукою
Оратай отчужден от хижины родной!
Беспечность! Мир души! в заботах наслажденье!
Где вы, прелестные? Где ваш цветущий след?

Но, что характерно для сентиментализма, антиномии гармонизируются сочетанием двух разных тональностей, даже в знаках (?!), лирики и эпоса.

И.В. Гёте о Голдсмите:

Голдсмит написал так мало стихотворений, что их можно перечсть по пальцам; тем не менее я должен назвать его плодовитым поэтом, и именно потому, что немногое, им созданное, озарено внутреннею жизнью, которая показала свою долговечность.

Задание

1. Прочсть роман О. Голдсмита «Векфильдский священник» и установить смысл эпитафия и коротких авторских характеристик, предосланных перед каждой главой.
2. Проанализировать идиллическую линию сюжета – жизнь «у камина»: семья, труд, любовь, вера.
3. Сопоставить роман О. Голдсмита с романом И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

Лекция четвертая

Английский сентиментализм. Лоренс Стерн

Л. Стерн (1713–1768), сельский священник, большую часть жизни провел в провинциальной глуши и безвестности (в оставленных мемуарах рассказано о безрадостном детстве в необеспеченной многодетной семье прапорщика Роджера Стерна, о бесконечных переездах, об учении в Кембридже на средства состоятельных родственников, принятии духовного сана и 20-летней жизни сельского священника в небольшой деревушке Саттон-он-зе-Форст близ Йорка). И вдруг – в начале 1766 г. – он становится кумиром литературного Лондона как автор нашумевшего романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Вскоре он делается другом знаменитого актера Гаррика и художника Рейнолдса, а новая карточная игра и бальный танец будут названы именем его героя – *Тристрам Шенди*.

Художественная манера Стерна была неожиданно новой для читателя его эпохи.

1. Традиционную обстоятельность бытописания Стерн доводит до абсурда: треть книги о Тристраме посвящена рождению героя, который появляется лишь к середине третьего тома, а в последнем, девятом, достигает пятилетнего возраста.

2. Все внимание сосредоточено не на герое, а на быте и нравах Шенди-Холла, мир которого сужен во времени и пространстве, представлен немногими обитателями: хозяевами усадьбы, их слугами, приходским священником, сельским лекарем, повивальной бабкой и соседкой.

3. Игрушечный мирок, у каждого свой «конек», своя причуда.

4. Но в этом травестийно-бурлескно описанном мире затрагиваются все важные для эпохи вопросы, связанные с формированием личности: рождение человека, нормы брака, обряды, педагогика, наставник, роль его в воспитании ребенка.

5. Два времени – время событий и время описания событий – определяют два плана книги: сюжет и насмешка, полемика с традиционным сюжетом; обыденное и незначительное как проявление большой жизни.

Таким образом, утверждаются новые сферы изображения, новые формы описания психологической и физической жизни человека и само понимание человека через мимику, жест, интонацию, т.е. жизнь и приключения и жизнь и мнения героя о жизни. Воспроизведение ассоциативного человеческого мышления впервые было предпринято в художественной литературе Стерном. Многоярусная композиция служит тому, чтобы сделать героем Тристрама, который ведет повествование, утрируя канон романа, доводя его до абсурда, до пародии.

Не закончив (перед девятым томом) романа, Стерн создает «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», в котором отразились его впечатления от двух поездок на континент в 1762–1764 и 1765–1766 гг. В 1761 г. здоровье Стерна, больного чахоткой, пошатнулось, и после легочного кровотечения, получив рекомендательные письма, разрешение на отъезд у Йорского архиепископа, заняв денег у Гаррика, оставив «Памятную записку» жене на случай смерти, он отплыл во Францию. Здесь, в Париже, а потом на юге Франции, занимается и дружит с французскими энциклопедистами: Гольбахом, Дени Дидро (который говорил, что Стерн – «английский Рабле»), Кребийоном-сыном, затем едет в Италию, возвращается в Париж, где знакомится с Д. Юмом. Книга А. Стерна «Сентиментальное путеше-

стве» вышла в свет в конце февраля 1768 г. Предполагалось еще два тома, но смерть прервала работу.

Жанр «Сентиментального путешествия». Путевые очерки, путевые заметки, путевые наброски, путевые записки, путевые картинки, необычайно распространенные в Англии, отражали исторический момент «Англии в движении» в период национального подъема. Мореплавателю Кук, путешествия джентльмена, поездки по торговым делам нашли отражение в романах:

Дж. Аддисон «Заметки об Италии» (1705).

Д. Дефо «Путешествие по всему острову Великобритании» (1724–1726).

С. Джонсон «Путешествие к западным островам Шотландии» (1775).

Дж. Босуэлл «Дневник путешествия с Джонсоном на Гибриды» (1785).

Г. Филдинг «Дневник путешествия в Лиссабон» (1755).

А. Радклиф «Путешествие по Голландии и вдоль Западных границ Германии» (1795).

М. Монтэгу «Путевые заметки» (1763).

Романы-путешествие:

Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719).

Дж. Свифт «Приключения Гулливера» (1726).

С. Джонсон «Расселас» (1759).

Г. Филдинг «Джозеф Эндрюс» (1742).

Т. Смоллетт «Приключения Хамфри Клинкера» (1771).

Роман Стерна, написанный и унаследовавший богатую традицию романов и записок о путешествиях, был вместе с тем «нечто новым, далеким от проторенных форм» (из письма Стерна к дочери).

Это проявилось в следующем:

– происходит вытеснение фактического материала лирическим началом;

- уменьшение познавательного пафоса путешествия;
- возрастает беллетристический элемент;
- нарастает внимание к субъекту, к личности с её самоценным внутренним миром;
- путешественник-повествователь обретает черты литературного персонажа, не поддающегося отождествлению с автором.

В «Сентиментальном путешествии» внимание рассказчика обращено не на внешние впечатления от путешествия, а на анализ внутреннего состояния героя.

К историческим и культурным достопримечательностям Франции равнодушны и автор, и герой: «Йорик не видел ни Пале-Рояля – ни Люксембурга – ни фасада Лувра – и не пытался удлинить списков картин, статуй и церквей, которыми мы располагаем», «ничего, что <...> интересует в путешествии».

География присутствует в названиях глав: «Кале». «Амьен», «Париж», «Версаль». Но заглавие выглядит скорее издевкой над читателем. Встречи, наблюдения путешественника (как текст книги) не зависят от маршрута: нищенствующий монах (в главе «Кале»), девушка с зеленым кошельком, дохлый осел могли встретиться где угодно. «Дорога Йорика была дорогой его сознания (романное, личностное начало), а главным приключением – движение его души» (В. Вульф). Отмечая нетрадиционность «Сентиментального путешествия», В. Вульф замечает:

До того путешественник соблюдал определенные законы пропорций и перспективы. Кафедральный собор в любой книге путевых очерков высылся громадой, а человек – соответственно – казался рядом с ним малюсенькой фигуркой. Но Стерн был способен вообще забыть про собор. Девушка с зеленым атласным кошельком могла оказаться намного интереснее, чем собор. Дохлый осел поучительнее, чем живой философ.

Через всю книгу ненавязчиво, но последовательно проходит тема национального характера. Наблюдения над национальным

характером составляют внешний (но важный) сюжет. Наблюдения над французами буквально разбросаны на страницах романа:

– французский офицер обладает непринужденностью в общении с дамой, чего нет у чопорного англичанина;

– парижская гризетка приобрела изящество и обходительность, не свойственные лондонской лавочнице;

– экспансивность галльского характера выражена тремя степенями ругательств, которые Йорик не может даже произнести;

– патетичность мышления и высокопарность французского языка (в речи парикмахера, отмечает Йорик):

Но я боюсь, мой друг, – сказал я, – этот локон не будет держаться – Можете погрузить его в океан, – возразил он, – все равно он будет держаться. – Какие крупные масштабы прилагаются к каждому предмету в этом городе! – подумал я. При самом крайнем напряжении мыслей английский парикмахер не мог бы придумать ничего больше, чем «окунуть его в ведро с водой». – Какая разница! Точно время рядом с вечностью.

В разговоре с графом де Б. обобщаются впечатления со свойственной Стерну парадоксальностью: «При своем остроумии, французы слишком серьёзны и этим похожи друг на друга, как монеты одинаковой чеканки».

Писатель приходит к просветительскому, примирительному выводу: за внешним различием надо увидеть общечеловеческие черты: «И путешествуя, мы это понимаем и учимся взаимной терпимости и взаимной любви». Цель путешествия – не флора, не фауна, не история, не культура и т.д., и даже не изучение национальных характеров, цель – получить *моральный урок*, стремление развить в себе *чувствительность, умение сопереживать людям*.

В романе использована форма повествования от «я». При этом сохраняется и усиливается *бессюжетность*, книга начинается и

завершается на полуслове. Нет единого стержня, «Сентиментальное путешествие» представляет ряд эпизодов, случаев, нет эволюции характера главного героя, зато некоторые эпизоды имеют чисто «романную» завершенность. Например, Йорик сообщает, хотя вкратце, историю жизни отца Лоренцо. Для читателя остается неясным, как рассказчик узнал ее. А когда Йорик был проездом в Кале на обратном пути, отца Лоренцо уже не было в живых.

То есть для жанра «Сентиментального путешествия» характерен сплав романа и путешествия: роману сообщается бессюжетность путешествия, а в путешествии личность повествователя доминирует над описательным материалом.

Тип героя. На первый план выдвинуты морально-этические проблемы. Отличительные черты героя:

- герой – самый обычный, простой человек;
- чувствительный – он практически наблюдает, бездействует, размышляет, сопереживает: «Чем безнадежнее ситуация – тем изысканнее сентиментальный трепет», который он испытывает при сопереживании. Ему свойственно *умиление, любование, меланхолия* («Но что такое счастье! Что такое величие на пестрой сцене жизни!»); он проповедует *доверие* («Бедный, терпеливый, смиренный, честный народ! Не бойся, мир не позарится на твою бедность, сокровищницу простых твоих добродетелей!»); он живет в мире иллюзий (в разговоре о даме: «При первом же взгляде на даму решил в своем воображении, что она существо высшего порядка», потом – «вдова, удрученная горем»); зорко подмечает малейшее внешнее проявление чувств (румянец, потупленный взгляд, невольное движение, жест, мимика) окружающих его людей и выражает их словами.

Я еще не видел её лица – это было несущественно; ведь портрет его мгновенно был набросан, и задолго до того, как мы подошли к дверям сарая; *Фантазия* уже закончила всю голову, не радуясь тому, что она так хорошо подошла к ее богине,

точно она достала ее со *дна Тибра*. – Но ты, обольщенная и обольстительная девчонка, хоть ты и обманываешь нас по семи раз на день своими картинами и образами, ты делаешь это с таким очаровательным искусством и так щедро уснащаешь свои картины ангельским светом, что порывать с тобою стыдно.

Когда мы дошли до дверей сарая, дама отняла руку от лица и дала мне увидеть оригинал – то было лицо женщины лет двадцати шести, – чистое, прозрачно-смуглое прелестное само по себе, без румян или пудры – оно не было безупречно красиво, но в нем заключалось нечто привлекавшее меня в моем тогдашнем состоянии сильнее, чем красота – оно было интересно.

Я вообразил в нем черты вдовства в тот его период, когда скорбь уже пошла на убыль, когда первые два пароксизма горя миновали и овдовевшая начинает тихо мириться со своей утратой, – но тысяча других бедствий могли провести такие же борозды; я пожелал узнать, что под ними кроется, и готов был спросить: «Что с тобой? Почему ты так печальна? Чем озабочен твой ум?» – Словом, я почувствовал к ней расположение.

В один час физической жизни герой:

– осудил скаредность французского короля и покичился собственной щедростью;

– незаслуженно обидел монаха, а потом загладил свою вину и в знак примирения обменялся с ним табакерками;

– испытал сложное чувство по отношению к хозяину гостиницы и даже к старой карете, которую хотел купить;

– познакомился с дамой и испытал при этом разнообразные ощущения: *очарование тайны, любопытство, влюбленность, жалость, зависть к непринужденности француза, внутреннюю борьбу, расчетливость* (предложение даме ехать в карете до Альми), *боль разлуки*.

И финал этих сердечных волнений:

Когда я лишился дамы, время потянулось для меня томительно-медленно; вот почему, зная, что теперь каждая минута будет

равна двум, пока я сам не приду в движение, – я немедленно заказал почтовых лошадей и направился в гостиницу. – Господи! – сказал я, услышав, как городские часы пробили четыре, и вспомнив, что нахожусь в Кале всего лишь час с небольшим.

Позиция автора характеризовала новизну сентиментального романа.

В русле традиции просветительского романа (в основе своей дидактического, где определенность и объективность авторской позиции обязательна и очевидна) Стерн избирает *мемуарную* форму и, имитируя подлинность повествования, сближает себя со своим героем-рассказчиком, наделяя многими автобиографическими чертами (Йорик и Стерн принадлежат духовенству, оба слабого здоровья, оба путешествуют по Франции и Италии, их маршруты совпадают, друзья в книге имеют реальные имена или псевдонимы, которые легко угадываются).

Однако отличие позиции очевидно. Юмор автора направлен на героя, на склонность к самообольщению (иллюзии, субъективность Йорика, прекраснодушие). Смех Стерна снисходителен, он фиксирует сложность чувства, его протекания, «диалектику души». Для Стерна важен именно диапазон «мимолетных переживаний» (Лев Толстой). Созданному моралистами прописному образу благомыслящего человека, без труда умеряющего свои страсти рассудком, он противопоставляет другой, по его мнению, единственно жизненный и реальный образ человека, в сознании которого сталкиваются самые противоположные побуждения и порывы, связанные сложнейшими взаимопереходами. Именно выяснение взаимосвязей эгоизма и великодушия, «высокого» и «низкого» составляет главную цель психологического анализа, которым постоянно занят герой и автор Стерн.

Однако позиция героя и автора не идентичны – юмор показывает эту грань. Неоднократно Стерн делает видимой уязви-

мость позиции героя, его чувствительности: его суждения о людях по первому впечатлению или перевод мимики и жестов в слова могут оказаться верными, но бывают и ошибочны. Например, выбор слуги – Йорик оказался прав, хотя действовал согласно своим принципам: «Открытый взор и честное лицо парня сразу решили дело в его пользу; поэтому я сначала его нанял, а затем стал спрашивать, что он умеет». Или при встрече с хорошенькой перчаточницей Йорик стал жертвой чувствительности. «Прекрасная гризетка» кокетничает с Йориком явно из расчета заставить его купить перчатки, которые ему, как хорошо известно, не впроу. Да еще запрашивает с него лишнее. Но она понравилась Йорику, и он не хочет видеть её в истинном свете.

Предметом иронии становится «конек» Йорика – погоня за сентиментальными переживаниями, наслаждение собственной чувствительностью. Комизм размывает патетический эпизод встречи Йорика с Марией – полубезумной девушкой, брошенной возлюбленным. Йорик сочувствует ей бесконечно: «Я сел рядом с ней, и Мария позволила мне утирать слезы моим платком, когда они падали, потом я смочил его собственными слезами – потом слезами Марии – потом своими – потом опять утер ее слезы – и, когда я это делал, я чувствовал в себе неопишное волнение, которое, я уверен, невозможно объяснить никакими сочетаниями материи и движения». Стерн показывает, что прекраснотушные философские убеждения героя ставятся под сомнения реальной практикой – поступки отвергают его слова.

В вопросе о любви то же противоречие. Йорик преклоняется перед целомудренностью и чистотой, говорит о своей стыдливости: «Во мне есть что-то, в силу чего я не выношу ни малейшего намека на непристойность» или «приехал во Францию высматривать не “наготу” здешних женщин, а “наготу” их сердец». Однако при встрече с каждой женщиной, попадающейся ему на пути (или мадам де Л***, или перчаточница, или *fille de*

chamber, или маркиза де Ф***), Йорика одолевают земные влечения. В этих ситуациях юмор, показывая его противоречивость, не умаляет, не снижает нравственного достоинства героя, а исследует сложность человеческих переживаний, чувств.

Встреча и разлука с дамой в Кале – набросок подлинно сентиментального романа: тут и внезапное зарождение любви, и бесконечная жалость к горестям незнакомки, молчаливое взаимопонимание и восторженная надежда на «душеспасительную отраду приобщения к печальной, грустной повести», которую когда-нибудь расскажет страдалница – и вынужденная разлука, и слезы.

Для сентиментальной эстетики характерны *полутона, переходы*, сочувствия, утешения, изумления, трогательность, *радость страдания*. Герой путешествия мечтает увидеть даму плачущей и всю ночь сидеть подле нее с платком в руке и отирать слезы на щеках «лучшей» и «красивейшей» из женщин. Парадокс в том, что в разговор о верности незнакомке внезапно врывается биографический мотив верности Элизе: «В состоянии исступления сердце, вопреки рассудку, всегда скажет много лишнего». Сам герой признается: «...ведь точно установленных правил *приливов и отливов в нашем расположении духа*; почему я знаю, может быть, они зависят от тех же причин, что влияют на морские приливы и отливы, – для нас часто не было бы ничего зорного, если бы дело обстояло таким образом; по крайней мере, что касается меня самого, то во многих случаях мне было бы гораздо приятнее, если бы обо мне говорили, будто “я действовал под влиянием луны, в чем ни греха, ни срама”».

Стерн дал представление о сложности человеческой души. Он разрушил мнение о некой извечной добродетели человека и сместил центр тяжести в изображении: ироническая насмешка над «моральным чувством» явилась предпосылкой художественного метода фиксации тончайших переживаний, переходов и скачков человеческой жизни.

Открытие душевной текучести, новых человеческих свойств обернулось насмешкой над рационализмом и заострилось в сторону абсолюта сентиментальности. Спасение Стерн видел в лиризме и патетике чувства, но свободного от нормативности. Способом освобождения был юмор.

И.В. Гете о Стерне:

Обыкновенно при быстром ходе литературного и общественно-го развития мы забываем о том, кому мы обязаны первыми впечатлениями, кто первый влиял на нас. Все происходящее, прористекающее в настоящем, нам кажется вполне естественным и неизбежным; однако мы попадаем на перепутье и именно потому, что теряем из виду тех, кто направил нас на верный путь. Вот почему я хочу обратить ваше внимание на человека, который во второй половине прошлого века положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души, эпохи благородной терпимости и нежной любви.

Лоренс Стерн и Л.Н. Толстой. В дневнике от 25 декабря 1909 г. Толстой сделал запись, сохранившую память об атмосфере восприятия им Стерна в период начала творчества: «Читал “Sentimental Journey”. Напоминает юность и художественные требования. Сейчас вечер. На душе хорошо».

Толстой переводил «Сентиментальное путешествие» с марта 1851 г. по апрель 1852 г. Об этом свидетельствуют его дневниковые записи: «Перевел до “Монтре”». Одновременно шла работа над «Четырьмя эпохами развития» и «Детством». В библиотеке Яснополянского дома сохранился томик «Сентиментального путешествия» на английском языке (Paris, 1835). Толстой пишет брату в ноябре 1851 г. в связи с рассказом о встрече с путешественником дьячком из Екатеринодара: «...об этом раз-

ряде путешественников даже Стерн ничего не говорит, и мое изучение “Сентиментального путешествия” не могло научить меня, как мне вести себя».

Перевод Толстой делает с оригинала. Особый его интерес связан с национальной принадлежностью героини. В главе «Дверь каретного сарая. Кале», начинающейся обращением путешественника к встреченной им на улице даме, Толстой переводит «*fair lady*» по-французски как «*belle lady*». Из имеющихся значений «*fair*» как 1) честный, справедливый; 2) порядочный; 3) белокурый, светлый; 5) чистый; 6) прекрасный красивый Толстой выбирает «*belle*» – прекрасный, красивый, отличный, хороший.

В главе «*In the street. Calais*» французский офицер выяснил, что она из Фландрии: «Стало быть, вы едете из Фландрии. *Arparement vous tes Flamande* – сказал французский капитан. Барыня отвечала, что это действительно так». В переводе Толстого «*la belle dame*» становится «*la belle Flamande*». В выражении «*la belle Flamande*» отчетливо просматривается ориентация Стерна на эстетику фламандской живописи (Рубенс, Ван Дейк) с ее культом здоровой, полнокровной красоты женского тела и радостного приятия жизни. Введение в текст концепта красоты во вкусе фламандского искусства придает позиции Стерна и образу Йорика художественную многозначность:

1) психологически достоверной представляется готовность героя откликнуться на красоту земной реальной женщины;

2) одновременно юмористически корректируется поведение восторженного путешественника, переходящего с необычайной легкостью от бескорыстного сочувствия к уходуванию;

3) здесь же корректируется Стерном бытовавшее в сентиментальной литературе представление об идеальной чувствительности как переживании исключительно возвышенных, неземных чувств.

Толстой настойчиво вводит выражение «la belle Flamande» в текст «Четырех эпох развития» и «Детства», несколько раз повторяет его – и именно это заставляет взглянуться в текст Стерна и задаться вопросом, каковы причины интереса Толстого к этому эпизоду и образу путешественника.

У Стерна в 9–17 главах завязан узел проблем нравственно-этического содержания:

1) поведение человека на rendez-vous – одна из ключевых ситуаций европейского романа XVIII–XIX вв.;

2) выведен тип чувствительного героя, позволившего Стерну поставить вопрос о превосходстве чувства над разумом;

3) предложена концепция разных видов любви как проявления типов мироотношения;

4) разработана художественная система изображения сложного процесса душевных переживаний человека;

Для Толстого, читавшего Стерна в оригинале, принципиально важными оказались два аспекта в художественном наследии английского писателя:

1) чувствительность как нравственное и эстетическое обоснование естественной природы человека. «Когда сердце летит впереди рассуждения, оно спасает рассудок от целого мира страданий»;

2) понимание ненормативности каждой личности, искусство воплощения текучести и многозначности душевного процесса.

Главным предметом рассуждений Йорика и раздумий Стерна в эпизоде с фламандкой является *любовь*, которая представляется сентиментальному путешественнику как явление особого, духовного порядка.

В описании потока «приливов» и «отливов» его переживаний, смешанных по составу (радость сменяется печалью, грусть оборачивается утешением), доминирует элегический тон, выражающий грустно-нежный характер чувств сентиментального

Йорика. Эта тональность раздвигает тему восторженной и со-
страдающей любви.

Мотив грусти в дневниках молодого Толстого связан с поис-
ками идеала.

2 июня 1851 г. он делает в Дневнике запись: «Ах, боже мой,
боже мой, какие бывают тяжелые, грустные дни! И отчего так
грустно?».

«Детство», как и «Четыре эпохи развития», отличается от
«Отрочества» и «Юности» насквозь пронизывающейся элегич-
ностью, которая, в первую очередь, связана с воспоминаниями
чувствительного Николеньки о матери – «чувство страстной
любви, обожания и грустной привязанности». В описании этого
чувства легко угадывается рисунок Стерна. Лицо матери, как и
la belle Flamande, освещает внутренняя красота:

– «Матушка имела одно из тех лиц, которые не хороши, но
чрезвычайно приятны»;

– «очерк лица неправильный, продолговатый, в особенности
к подбородку, но опять-таки линии, составляющие его, имели
особенную прелесть»;

и постоянное выражение горести: «Матушка имела улыбку го-
рести», «милые глаза, полные слез».

Стихией элегизма в «Детстве», как и у Стерна, овеяно изоб-
ражение идеально-прекрасного.

На фоне светлой грусти воспоминаний о матери в главе
«Письмо» впервые появляется образ героини, названной *la belle
Flamande*. Это юная соседка по имени Авдотья Васильевна
Елифанова, будущая мачеха Николеньки Иртеньева. Судя по
записи в дневнике от 11 марта 1851 г., Толстой был доволен
этой главой: «Писал письмо, хорошо, немного торопливо».

Образ молодой красивой женщины вводится по контрасту с
образом матери, здоровье и кокетство *la belle Flamande*-
Елифановой оттеняет болезнь, печали и глубину душевных пе-

реживаний матери Николеньки. Первоначальная редакция («Четыре эпохи развития») в сравнении с «Детством» отличалась большей резкостью характеристики, несущей на себе печать непосредственных размышлений Толстого над типом женского поведения, запечатленного Стерном.

«Четыре эпохи развития»
(из письма матери)

La belle Flamande, которая гостит у меня.... La belle Flamande выбрала меня своей confidente и *целый день рассказывает мне, как за ней волочатся, особенно какой-то уездный лекарь. По правде сказать, она мне надо-едает*, но что делать, это слабость всех больных – приятно, когда кто-нибудь тут сидит и болтает, даже глупости. Действительно, она очень хороша собой и неглупа.

«Детство»

La belle Flamande, как ты ее называешь, гостит у меня уже вторую неделю, потому что мать ее уехала куда-то в гости, и своими попечениями доказывает самую искреннюю привязанность. Она *поверяет мне свои сердечные тайны. С ее прекрасным лицом, добрым сердцем и молодостью* из нее могла бы выйти во всех отношениях прекрасная девушка, если бы она была в прекрасных руках...

Толстой убирает налет куртуазно-легкомысленного оттенка в образе Епифановой. Напротив, образ молодой женщины, освещенной восприятием матери, приобретает мягкость и благородство.

«Что ожидало нас в деревне»

На кровати лежала татап, у кровати стояла молодая девушка в белом утреннем капоте; засучив немного рукава, она терла виски

«Детство»

Налево от двери... подле кровати стояла молодая, очень *белокурая, замечательной красоты* девушка, в белом утрен-

татап одеколоном <...> Девушка была соседка наша, о которой татап писала и которая была известна под именем *la belle Flamand*. Лишь только она увидела нас, она покраснела, отвела одну руку от висков татап, только для того, чтобы освидетельствовать ею, не пристоеен ли ее туалет, и, кланяясь отцу, грустно улыбаясь, тоже шепотом сказала ему «в забытьи». – Некоторые говорят, что в сильном горе человек не думает ни о чем, как о своем горе. Неправда, я был в сильном горе в эту минуту, но я замечал все мелочи, Например, я заметил эту грустную полуулыбку *la belle Flamande*, которая значила: хотя и грустно, но все я вам рада.

нем капоте, и, немного засучив рукава, прикладывала лед к голове татап, которую мне не было видно в эту минуту. Девушка эта была *la belle Flamand*, про которую писала татап и которая впоследствии играла такую важную роль в жизни всего нашего семейства. Как только мы вошли, она отняла руку от головы татап и оправила на груди складки своего капота, потом шепотом сказала «в забытьи».

На первый взгляд, Стерн выступает как сторонник искренней чувствительности, когда противопоставляет два типа любви: сентиментальную чувствительность английского путешественника и волокитство француза. Оппозиция чувствительности и прагматизма, искренности и игры заключает в себе не только противопоставление разных национальных ментальностей, но и более масштабное противопоставление просветительским ценностям естественного и новым индивидуалистическим ценностям, утверждающим значимость каждой личности в ее неповторимости.

Эти оппозиции приняты и усвоены Толстым: они получают развитие как концепция двух родов любви: любовь искренняя, любовь во имя другого и любовь красивая, любовь для себя.

На протяжении девяти глав отношение Йорика и la belle Flamande строятся на постоянном смешении восхищения, овеянного трогательностью печали и очарованностью женским кокетством, т.е. скользят на неуловимой грани сочувствия и откровенного ухаживания.

Изображению смешанности, процессуальности душевных движений как проявления непредсказуемости индивидуального чувства служит художественная манера Стерна аналитически расчленять единство, не нарушая его.

Именно это стало главным для Толстого. Он записывает в Дневнике 14 апреля 1852 г.:

Читал Стерна. [Далее по-английски]: Если природа так сплела свою паутину доброты, что некоторые нити любви и некоторые нити возжелания вплетены в один и тот же кусок, следует ли разрушать весь кусок, выдумывая эти нити.

Это показывает, насколько важным для Толстого был анализ Стерна, прокладывающий путь к толстовской характеристике героев.

Задание

1. Прочсть «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна и выделить «типы чувствований» по главам.

2. Выявить и проанализировать традицию Стерна в повести Л.Н. Толстого «Детство».

Лекция пятая

Французский сентиментализм. Жан-Жак Руссо

Родившись в 1712 г. в семье часового мастера, человека третьего сословия, Руссо своё детство и юность провел в Женеве, где в среде ремесленников получил общественное и нравственное воспитание. В граверной мастерской он впервые осознал, как плохо быть «жалким подмастерьем из квартала бедняков Сен-Жерве». Голод вынудил его надеть ливрею лакея («Исповедь»). В доме приютившей его женщины (г-жи де Варанс) он получил возможность читать хорошие книги. Здесь он пробыл более 10 лет, затем направился в 1741 г. в Париж и вскоре обратил на себя внимание деятелей Просвещения, среди которых были известные всей Европе Вольтер, Монтескье, Гольбах, Дидро, д'Аламбер – издатели «Энциклопедии», куда и Руссо стал писать статьи о музыке.

Раннее знакомство с Плутархом («Сравнительное жизнеписание») определило его республиканские страсти. Поворотным моментом явилось участие Руссо в конкурсе сочинений Дижонской академии 1750 г. на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?». Руссо пишет трактат «Рассуждение о науках и искусствах» и отвечает: «нет». С этого момента роль и место Руссо в идеологической борьбе его эпохи – эпохи Просвещения – казались в высшей степени сложными.

С одной стороны, благодаря сближению с Дидро и д'Аламбером в создании «Энциклопедии» Руссо неотделим от истории борьбы «партии философов» французского Просвеще-

ния, но с другой – он выступил против важнейшего принципа Просвещения – веры во всемогущее действие прогресса наук и искусства, против иллюзий, за которым стоял оптимизм, верившей в то, что развитие промышленности, торговые связи являются орудиями и условиями прогресса «нравов». И чем глубже открывался самому Руссо социальный план осуждения им искусств и наук как источника и спутника роскоши, неравенства, больше углублялась его критика этого неравенства, тем сильнее расходились пути Руссо и «энциклопедистов» во главе с другом-врагом Дидро.

Протест Руссо против рационализма, защита чувства против рассудка неотделимы от протеста *социального*. В основе его учения лежал протест *плебей*. Эта концепция нашла развитие в его трудах «Рассуждение о неравенстве» и «Общественный договор».

Сущность системы Руссо определяется последовательным радикальным демократизмом. По существу, она является выражением идеологии народных масс – не просто третьего сословия, а именно его плебейской части.

Источник всех бед – в политическом и имущественном неравенстве людей. Главный тезис руссоизма – отстаивание равенства людей: «Первый человек, огородивший свой участок и сказавший: “Это моё” – положил начало организации гражданского общества со всеми его пороками. Нужно, чтобы все имели средства к существованию и чтобы никто не обогащался: вот основной принцип процветания нации» («Рассуждение о неравенстве»).

Сложность позиции Руссо углублялась тем, что осуждение собственности не отменяло и признание необходимости ее для каждого, но в *нужной* мере. В трактате «О политической экономии» Руссо говорит, что в современном мире «самое большое зло уже совершилось, когда есть бедные, которых нужно защищать, и богатые, которых необходимо сдерживать». Поэтому в

задачу управления государством входит в соответствии с критериями разумности и естественности «предупреждать чрезмерное неравенство состояний, не отнимая при этом богатств у их владельцев, но лишая всех остальных возможности накапливать богатства», – это центральное противоречие в мировоззрении Руссо. Последствия значительны: Ф.М. Достоевский увидел в этом источник индивидуализма, являющегося основанием теории «всё дозволено».

При неравенстве, когда собственники образуют избыток богатств в руках немногих, умножается нищета граждан, и тогда роскошь, науки, искусства и прогресс ведут к угнетению и искажению нравов: «Люди были добры и не имели пороков до тех пор, пока не были изображены эти ужасные слова твоё и моё, прежде чем появился этот род людей жестоких и грубых, именуемых господами, и другой род людей – мошенников и лгунов, называемых рабами».

Исходя из типичного для философии Просвещения противопоставления положительных природных свойств человека его моральной испорченности в общественном состоянии, Руссо связал это грехопадение с возникновением частной собственности. Поэтому он обвиняет (в своей логике) искусства и науки не только потому, что они спутники роскоши, но и за то, что они стимулируют прогресс, развитие новых форм отношений, которые все более искажают нравы народов.

Нравы – в терминологии XVIII в. – сложный комплекс: уклад жизни – обычаи – положительные проявления людей в ранние времена их истории. Руссо полагает, что обладающий такого рода «нравами» должен тщательно оберегать себя от распространения наук и искусств, которые «развращают».

Этот антипросветительский тезис вызвал критическое отношение В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина, А.И. Герцена. Последний писал в труде «Дилетантизм в науке»:

Руссо понял, что мир, его окружавший, не ладен, но нетерпеливый, негодующий, он не понял, что храмина устаревшей цивилизации о двух дверях. Боясь задохнуться, он бросился в те двери, в которые входят, и изнемог, борясь с потоком, стремившимся прямо против него. Он не сообразил, что восстановление первобытной дикости более искусственно, нежели выжившая из ума цивилизация.

Просветительский sentimentalный пафос Ж.-Ж. Руссо очень значителен. В основе естественного человека Руссо лежит исконно вложенное в него природой неистребимое чувство нравственной справедливости, вступающее в острый конфликт с несправедливостью окружающего мира. Отсюда берет начало руссоистская идея о природном добре человека, позволившая поставить важнейший в эстетике сентиментализма вопрос о *вне-словной ценности* человека. Руссо поднял нравственное достоинство на небывалую высоту, утвердил в нравственном чувстве не только специфическую духовную деятельность, наряду с умом и волею, но и основу духовной жизни вообще.

Это позволило Ж.-Ж. Руссо по-новому подойти к такой проблеме философии истории и одновременно этики, как детерминированность и свобода действия отдельного индивида. Свобода естественного чувства, не связанного с материальными условиями общества, – важнейший для Руссо стимул общественной деятельности человека. Поскольку подлинный источник нравственного сознания, с точки зрения Руссо, – в самом человеке, он придает колоссальное значение развитию и воспитанию личности, освобождению в ней первобытной основы от наносного влияния собственнического мира. Об этом его педагогический роман «Эмил». О любви как высвобождении и торжестве чувства – роман «Юлия, или Новая Элоиза».

«Юлия, или Новая Элоиза». Роман издан впервые в Голландии в 1761 г. и имел сентиментальный подзаголовок «Письма двух любовников, живущих в маленьком городе у подножья Альп». Состоит из 163 писем, разделенных на 6 частей. Эпизодов в романе немного по сравнению с громадной надстройкой, состоящей из пространных рассуждений: много слез, вздохов, поцелуев, жалоб, сочувствий.

Семейная драма в доме барона д'Этанж на фоне природы в швейцарской деревушке сначала воспринимается как повторение избитых мотивов: совращение невинной девушки, отчаяние родителей и т.п. Действие романа относится к 30-м гг. XVIII в. Скромного 24-летнего учителя, бедняка и скитальца, пригласила к своей дочери Юлии г-жа д'Этанж. Имя домашнего учителя – Сен-Прё – означает «храбрец, доблестный человек, добродушный и отважный». В дочери г-жи д'Этанж Сен-Прё нашел восхитившие его достоинства: ум, сочувствие чужому горю, эстетический вкус, к тому же она хороша собой. Сен-Прё влюбился в Юлию. Будучи мечтателем, Сен-Прё идеализирует её, он благоговевает, видит в ней «признаки божества». Вздохи, подавляемые Сен-Прё, и слезы, которые он не смеет показывать Юлии, – все это составляет безумное волнение в его душе. От сдержанного тона Юлии Сен-Прё приходит в отчаяние и готов покончить с собой. Сен-Прё ослеплен, но не понимает своего счастья: Юлия отвечает ему взаимностью, и, если оставаясь наедине с ним, она обращается к нему ледяным тоном, а в присутствии других людей – игриво, то делает это из-за сложности положения: чем больше она даст ему свободы, тем большей необходимостью станет его удаление.

Воспитанная родителями в духе строгой морали, Юлия, однако, сознает, что она «не может укротить своей страсти», что при всем благоразумии она теряет власть. Она полюбила, и в этом не было бы ничего ужасного, если бы ее возлюбленный не был разночинцем, мещанином. Глубокое чувство натолкнулось

на предрассудок: плебей и дворянка. Барон д'Этанж никогда не согласится на подобный брак для своей дочери. Тем более, что многое в поведении Сен-Прё не устраивает барона: презирует геральдику, отказался от платы за свой труд, дорожит достоинством и честностью.

Сен-Прё и Юлия вынуждены любить тайно: первый поцелуй, «падение», но не как грех, а как естественное проявление любви. В заглавии романа – историческая Элоиза, 17-летняя племянница каноника, жившая в XVII столетии. Элоизу соблазнил ее учитель, богослов Пьер Абеляр. Абеляр основал Параклетский монастырь и заточил туда возлюбленную. Автобиография Абеляра «История моих бедствий» полна слез и гнева, жадности к плотской жизни и покаянного аскетизма. Из автобиографии выступает не очень привлекательный облик одаренного, эгоистичного честолюбца и фанатика – и на этом фоне необычно трагичен и обаятелен облик Элоизы. Из любви к Абеляру она обрекла себя на монашество. Монахиня против своей воли, она не могла и не хотела скрывать своих страданий и любви – пошла в монастырь, так как более бога любила Абеляра.

Эта трагическая история потрясла Петрарку. В конце XVII в. во Франции была издана переписка Абеляра и Элоизы, затем на основе ее – нечто вроде романа. В Англии Александр Поуп написал большое стихотворение в честь Элоизы, которое перевел В.А. Жуковский.

Из этого же источника Руссо извлек символическое имя своей Юлии. В первой части письма 24 Сен-Прё говорит о книге, которая была им читана: «Элоизу я всегда жалел, ее сердце было создано для любви». Начиная с заглавия, роман Руссо устремлен к утверждению торжества естественного и прекрасного чувства любви.

Герои рассуждают о характере своих отношений: сравнение Элоизы с Абеляром, с Клариссой и Ловласом только подчерки-

вает новый аспект изображения чувства Руссо: новая концепция состоит не в обольщении, не в разврате, а в живой логике нравственного чувства. И если в огне желаний Сен-Прё совершает «неблаговидный поступок, то в этом случае скорее сказался скрытый разум природы, и более того – ее священные права». Сен-Прё остается перед Юлией цельным и чистым, как и перед общественной моралью. И Юлия, отдавшись Сен-Прё, тоже возвысилась над собственным предрассудком, над этикой дворянства.

Сложные перипетии любви Сен-Прё и Юлии обусловлены не только логикой страсти-любви, но имеют определенный социально-исторический фон. В романе Прево «Манон Леско» влечение Кавалера де Грие к куртизанке привело его к конфликту с отцом и средой, но он не задумывается об устройстве общества. Сен-Прё прикован к этому мыслью благодаря любви к Юлии: «Без тебя, роковая красавица, – пишет он, – я никогда не почувствовал бы этого невыносимого контраста между величием, скрытым в глубине моей души, и низменностью моего общественного положения».

Впоследствии, в пятой части в письме 13, Юлия выскажет мысль о том, что только низкие души, ослепленные титулами, могут презирать брак с бедняками: «Лучше отказаться от дворянства, чем от добродетели». Так входит История с большой буквы в судьбы Юлии и Сен-Прё. Чрезвычайно важно, что Руссо показывает сложность, противоречивость (но не разрушающую рефлекссию!) внутреннего мира простого человека.

Руссо рисует своих героев как обладающих чувствительным духовным миром. Сен-Прё противоречив: переживая все болезненно и остро, он, любитель естественного и здорового, восторженно относится к Юлии, когда видит ее трогательно бледной и томной, беспокойно-тревожной. Он одновременно боязлив и дерзок, пылкий и покорный, порывистый и меланхоличный.

Чувствительность проявляется во множестве нюансов. Эмоциональность составляет принцип его мышления, он импульсивен. Юлия же, хотя ей 18 лет, трезвее, разумнее, терпеливей.

В романе получает развитие концептуальная антитеза: человек и природа как светский образ жизни, аристократизм и уединение простого человека. Во время путешествия по Франции Сен-Прё знакомится с жизнью Парижа. Здесь доминируют образы «пустыни мира», «светской суматохи», где человек обречен на одиночество. Письма полны рассказов о моральном упадке французского общества – в театре, дома, в кружках. Сен-Прё скучает по «диким местам», ему мало одной «физической природы», ему нужна «внутренняя». Живописны и эмоционально-наполнены описания, так восхищавшие Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого; восхода в горах, поездки по Женевскому озеру, по озеру Леман с книгой к Шильонскому замку.

Особенности изображения человека у Руссо связаны прежде всего с тем, что Франция – страна, где назревает революция. Особую актуальность приобретает вопрос о внесловной природе личности, которая утверждается в анализе естественной природы человека. Эта сосредоточенность на естественной природе имеет идейный смысл. Представив собирательно (концептуально) образ героя романа, можно утверждать, что здесь дан человек в своем естественном требовании равенства на основе чувства.

Однако эпоха Просвещения вносила свои коррективы в постановку вопроса о соотношении чувства и разума: у Руссо это противопоставление отнюдь не абсолютно (в сравнении со Стерном). Герои «Новой Элоизы» не просто изливают свои чувства, они постоянно размышляют, анализируют. Чувство у них смыкается с разумным пониманием природы как высшего законодательства, требующего равенства всех людей. Подчас герои

ведут спор, прибегая к такой аргументации, где чувства проверяются рассудком. С проблемой разума связан вопрос об обязанности личности по отношению к другим – проблема *долга*. Ни один материалист XVIII в. не восхвалял так бурно свободу чувств, как Руссо, и ни один моралист того времени не сковал так свободу чувства долженствованиями, как Руссо. Оказывается, Юлия правильно поступила, сделавшись женой нелюбимого человека. И для Сен-Прё полезно, что страсти его почти остыли. Руссо не только обуздал своих героев, черная тень катастрофы легла на их судьбы. Третья и четвертая части книги – проверка чувствительной личности: исполнение долга.

В героях Руссо чувство показано сильным, заостренным, активно направленным против тех обстоятельств, которые открывает перед ними реальная жизнь. Героям присущ нравственный максимализм, в известной мере предвосхищавший максимализм романтиков, но качественно отличный от них. У романтиков он приобретает общий мировоззренческий характер и связан с постановкой глобальных проблем. У сентименталистов герой озабочен не мироустройством вообще, а своим отношением с окружающими его конкретными людьми.

Примеры нравственного максимализма являют герои «Новой Элоизы». Нельзя не отметить, что изображению любви Юлии и Сен-Прё отдана только треть романа. Разумеется, Руссо не стал бы писать еще две трети, чтобы опровергнуть первую. Пафос второй части романа – проверка моральных принципов, душевной стойкости каждого из четырех участников действия.

Такие испытания проходят прежде всего Юлия и Сен-Прё. Речь идет не просто о социальном подчинении судьбе, разрушившей их счастье. Каждый из них ищет и с большим напряжением душевных сил находит ту форму, которая единственно возможна в сложившихся обстоятельствах. Две последние трети романа не означают отрицания и опровержения общей тональ-

ности сентиментального романа. Герой и героиня сохранили в своих сердцах память о тех чувствах, которыми были охвачены в юности. Они ничего не забыли и не утратили, и если Юлия уверяет, что она преодолела и загладила «ошибку прошлого», то это звучит как заклинание, – и она, и ее подруга Клара понимают, что под пеплом тлеет огонь. По этому поводу О. де Бальзак писал: «Поэт победил философа, ибо, оставив в сердце Юлии после замужества пережитки первой любви, автор был соблазнен поэтической ситуацией более трогательной, чем правда, которую он хотел изложить».

Руссо рассказывает историю Сен-Прё, но для него не важны деятельность и приключения, морские бури.

Всё это несущественно в сравнении с историей первого поцелуя Юлии, отраженной в двух письмах: сначала как обещание «сюрприза» в письме Юлии, а потом – в бурном потоке эмоционально-напряженных отрывочных фраз ошеломленного, счастливого и несчастного Сен-Прё:

Ах, что ты сделала, моя Юлия! Хотела наградить меня, а вместо этого – погубила. Я охмелел – вернее – я обезумел. Чувства мои в смятении. Это роковой день! Так это милость?! Нет, это несказанные муки! Не целуй же меня больше... я не перенесу этого!

Максимализмом чувств отмечено поведение и других участников драмы. Характерно письмо-размышление Клары. Кузина и подруга Юлии другого склада: она более разумна, рассудочна, менее эмоциональна, в некоторой степени противоположна Юлии. Выясняется, что в юности ей нравился Сен-Прё, но она не хотела стоять у Юлии на дороге. Прошли годы. Юлия замужем. Вольмару приходит мысль соединить Клару с Сен-Прё. Клара пишет Юлии: «Таинственный человек – твой супруг... Как ты думаешь, может ли мое сердце удовлетвориться этим и могу ли я быть счастлива с человеком, коего я не в силах сде-

лать счастливым?» Таким образом, и Клара отвергает союз, в котором близость двух сердец не может быть абсолютной. Резкость тона ответа направлена в адрес Вольмара: ведь именно Вольмар, и только он был способен на то, чтобы жениться на Юлии, зная, что она любит другого. В этом и состоит гуманистический смысл произведения. Чувством нельзя распоряжаться извне, какими бы мотивами это ни обосновывалось.

В основной коллизии романа и в характерах Сен-Прё и Юлии заложено зерно трагической ситуации. Между тем Руссо снимает этот трагизм: первый раз – Сен-Прё капитулирует перед нравочужениями Юлии, соглашаясь на неизбежный разрыв; второй раз – неожиданная гибель Юлии после возвращения Сен-Прё. Это была роковая случайность, когда во время прогулки по Шильонскому замку, а потом по озеру один из детей упал в озеро – Юлия бросилась в воду спасать своего ребенка. Ей это удалось, но простуда и нервное потрясение заканчиваются её смертью. Юлия умерла счастливая и примиренная. Клара покрывает лицо её золотой вуалью, украшенной перламутром, которую Сен-Прё привёз из Индии.

В романе создана утопия – о гармонии человеческих отношений. Утопия связана с образом Вольмара, мужа Юлии. Руссо рисует его как семьянина, владельца поместья и рачительного хозяина. Руссо изобретает модель «просвещенного помещика». Из писем четвертой и пятой частей романа мы узнаем, что в усадьбе Вольмара царит умеренность и «старинная простота», целесообразность, честность слуг. Вольмар сам обрабатывает землю, его цель – улучшить хозяйство, а не наращивать капитал. Вольмар и Юлия принимают участие в крестьянских занятиях, стараясь сделать жизнь крестьян свободнее. К дому Вольмаров примыкает прекрасный сад, который Юлия называет своим «Елисейским полем». Все тут организовано так, чтобы придать больше прелести уединению: беседки из живой листвы, темные

гроты, извилистые дорожки, чащи, скрывающие линии горизонта и создающие впечатление полной изолированности от «большого шумного мира». Руссо описывает сельскую жизнь Вольмара в розовых тонах – это своеобразная пастораль: деревенские картины вызваны размышлениями на социально-экономические темы – и прежде всего страстным протестом Руссо, глубоко сопереживающего страданиям народа.

Утопические идеи Руссо были подхвачены Н.М. Карамзиным, М.Н. Муравьевым, поэтизировавшими вместе с помещицей усадьбой «ниву добрую земледельцев, хижину пастуха, труд и добродушие сельской жизни»; Л.Н. Толстым в «Утре помещика», «Анне Карениной» (образ «опростившегося барина»).

Роман «Юлия, или Новая Элоиза» – роман в письмах, очень распространенной форме. Многим Руссо обязан Ричардсону – в первую очередь его психологическим открытиям и высокому этическому пафосу. Однако у Ричардсона трагедией стало соращение нравственной девушки из буржуазного класса аристократом-циником. У Руссо скромный учитель-разночинец из среды бедных мещан влюбляется в дочь барона, превозносит ее до небес, а трагедия в том, что предрассудки лишают счастья обоих. Письма у Руссо превращены, прежде всего, в способ анализа переживаний героев. Руссо в «Исповеди» признавался, что «Новую Элоизу», лирико-философский роман, он творил в «пламенном экстазе». Поэтому в романе «колорит имеет перевес над разумом» (Дидро).

Значительное влияние оказал Руссо на Л.Н. Толстого, который познакомился с его творчеством в юношеские годы и неоднократно обращался к нему в дальнейшем: «Я прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая “Музыкальный словарь”. Я не только восхищался им; я боготворил его: в пятнадцать лет я носил на груди медальон с его портретом как образок. Много из накопленного им я храню в сердце, мне кажется, что это написал я сам».

Составляя в начале 1880-х гг. список книг, оказавших на него влияние, Толстой в раздел «с 14 до 20 лет» включил «Rousseu Confession – огромное; Rousseu Emile – огромное; Rousseau Nouvelle Heloise – очень большое».

Основными категориями, привлекавшими его в наследии французского мыслителя, были демократизм, вера в доброту естественных порывов человека, осуждение общества, искажающего прекрасные свойства природы. С этим было связано требование искренности, понимаемое как освобождение естественной истины от общественной лжи. Такое понимание объединяло психологизм Толстого и художественный метод «Исповеди» Руссо.

Во второй период творчества Толстого Руссо все чаще начинает привлекать его не только требованием истины как искренности, освобождением от условной лжи общества, но и истины как призыва к правде, как социальной справедливости. Не случайно, выписывая для народного чтения «Изречения мыслителей разных стран и разных веков», он цитирует Руссо: «Всякий неработающий человек – негодяй. И потому хорошо всякому человеку уметь работать. Это нужно бедному, чтобы кормиться, а богатому для того, чтобы не чувствовать себя всегда виноватым».

В отличие от Н.Г. Чернышевского, Толстой видел в Руссо не социалиста, а защитника трудовой крестьянской собственности. Руссо для Толстого был действенным писателем. Говоря, что основной вопрос философии «Что мне делать?», Толстой добавлял: «В особенности у Руссо».

Если для Толстого Руссо и Евангелие были одного рода, то Ф.М. Достоевский видит в них антонимы. Достоевского неудержимо влекло к Руссо, но он сопротивлялся этому влечению и спорил всю жизнь с Руссо так же, как всю жизнь вел диалог с В.Г. Белинским. В черновиках к «Преступлению и наказанию» в разделе «Идеи романа» он записал: «Человек не родится

для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости».

Отождествляя демократизм и буржуазность, Достоевский ведет полемику с Руссо, видя в нем проповедника социального и политического равенства. Достоевский противопоставляет демократизм народности и видит в Руссо защитника антинародной буржуазности. Руссоизм становится для него «европейской идеей» в отличие от «русской»-христианской. «Искренность» – себялюбие, т.е. ложь, а «исповедь», обжигающий диалог или монолог, придается отрицательным героям.

Задание

1. Прочсть роман Ж.Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» и дать анализ описаний природы.

2. Сравнить пейзажные изображения в романе Руссо (письмо 23, часть первая) и повести Л.Н. Толстого «Люцерн».

Лекция шестая

Немецкий сентиментализм. И.В. Гёте

Сентиментализм в немецкой литературе связан с движением «Бури и натиск». На немецкий сентиментализм особенно большое влияние оказал французский и английский, возникшие ранее. В 70–80-х гг. особенно важным было влияние Ж.-Ж. Руссо. Из всего сложнейшего комплекса идей великого французского писателя наименьший отклик имело политическое учение, поскольку немецкое общество не было подготовлено к восприятию «Общественного договора» или трактата «О происхождении неравенства». Но зато мощное воздействие оказал Руссо как автор «Новой Элоизы». Значительным оказалось влияние «Рассуждения о науках и искусствах», содержащейся в нем критики цивилизации, оторванной от народа. Многие штюрмеры были глубоко захвачены идеей естественного человека, мечтой о патриархальном состоянии. Под знаменем Руссо развивались почти все самые выдающиеся писатели «Бури и натиска» – И.Г. Гердер, И.В. Гёте, Ф. Шиллер, Ф.М. Клингер, Я.М.Р. Ленц.

У истоков «Бури и натиска» возвышается фигура Гердера (1744–1803). Энциклопедическая широта просветительских интересов, многогранность связей со всем накопленным опытом идейной борьбы XVIII в. и вместе с тем национальная самобытность в постановке современных вопросов определили его роль как духовного отца штюрмеров, наставника молодого Гёте, одного из выдающихся мыслителей своего времени, теоретика и историка литературы.

Программным документом движения «Буря и натиск» стал небольшой сборник 1773 г. «О немецком характере и искусстве», куда наряду со статьей Гёте «О немецком зодчестве» были включены две работы Гердера: «Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов» и «Шекспир».

Отличительная черта Гердера – огромный интерес к проблемам философии культуры и историзм мышления. Он позволил ему, вначале близкому к Руссо и критически оценивавшему просветительскую идею прогресса, поставить вопрос о теории поступательного развития человечества. В частности, трактат «О происхождении языка» (1772) содержит ряд глубоких мыслей о единстве процесса формирования человека и становления языка.

Необычайно важной является идея Гердера о мировой культуре, куда на равных входят эпоха Античности и эпоха христианства. В его философии и эстетике развита концепция универсальной целостности бытия. Он часто прибегает к понятию Бог, которое сливается с понятием природы, причём настойчиво подчеркивается всеобъемлемость, всеобщая терпимость, бесконечное богатство проявления божьей воли.

Опыт исторического подхода Гердера тесно связан с другим открытием – понятием народности. Вопрос о народности Гердер разрабатывает в нескольких аспектах:

– эпохальным явилось обращение к сокровищам устного народного творчества. Гердер опубликовал сборник народных песен. Для Германии славянские, старофранцузские, лапландские, сицилийские песни стали открытием;

– очень интересно его отношение к Библии, которая им воспринимается не столько как Священная книга, сколько как памятник литературы древних евреев;

– Гердер поставил вопрос о национальной самобытности каждой культуры и о её общечеловеческом содержании.

Явление «Бури и натиска» – уникальное в европейской литературе своей массовостью и единством в основе. В других странах были лишь отдельные писатели-сентименталисты. В Германии к литературному движению относят около 30 поэтов, прозаиков, драматургов. Почти все они ощущали себя участниками одного движения. Внутри его существовали отдельные группы (Страсбургский кружок, союз «Геттингенской рощи»), у них были признанные теоретики, почти всех штюрмеров объединяет приверженность идеям Руссо и культ Шекспира.

В Германии культ чувства сочетался с утверждением бунтующего героя. Название драмы Клингера «Буря и натиск» не случайно позднее перенесено на движение в целом. Ни в одной литературе не была так ярко выражена *многожанровость* сентиментализма. Примером может служить творчество молодого Гёте. Создатель «Вертера», он одновременно внес весомый вклад в развитие немецкой поэзии и заявил о себе как выдающийся драматург – автор пьес «Гёц фон Берлихинген» и «Стелла». Ленц был поэтом и драматургом, Клингер – драматургом и прозаиком, Шубарт – поэтом и прозаиком.

Гёте, Гердер, Ленц выступали с программными теоретическими работами, как позднее и молодой Шиллер. Важная особенность этих работ состояла в том, что, развивая идеи, характерные для сентиментализма в его специфически «штюрмерском» варианте, авторы выдвигали более широкий круг проблем, позднее получивших международный резонанс.

Именно в контексте всего движения становится понятным новаторство романа Гёте о Вертере. Это почувствовали уже современники, даже если они были далеки от бунтарства молодого Гёте.

Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» («Лозана»), восхищаясь «Новой Элоизой» Руссо, с волнением описывает места, изображенные в этом романе и в то же время критически его оценивает («много неестественности, много уве-

личенного») и сравнивает с «Вертером»: «Основание романа то же, многие положения в “Вертере” взяты из “Элоизы”, но в нем больше натуры». Спустя четыре десятилетия юный М.Ю. Лермонтов также сопоставляет эти романы: «Я читаю Новую Элоизу. Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы, и истины. – Ума слишком много; идеалы – что в них? <...> Вертер лучше; там человек – более человек» (1830).

«Страдания молодого Вертера» (1774). Является классическим сентиментальным романом наряду с «Новой Элоизой». Повествование предстает в форме своеобразного дневника Вертера. Это письма к другу, в которых излагается ход событий, а главное – последовательность переживаний, впечатлений, сменяющихся настроений героя. Ответы не публикуются, иногда лишь угадываются по отдельным фразам: «Ты спрашиваешь, прислать ли мне мои книги?» Или: «Благодарю тебя, Вильгельм, за то, что ты принял за меня решение и положил конец моим колебаниям». Наличие атмосферы общения (адресата) очень важно: выражается тип сентиментального восприятия – установка на диалог, а не отталкивание от мира.

В других романах переплетались письма многих лиц – у Гете же один писавший и издатель писем, сообщивший о последних днях, о смерти и погребении Вертера. Мир показан с точки зрения героя. Все внешнее как бы входит в сферу душевных переживаний, описываемых Вертером, полностью погружается в нее. Книга предстает как лирическая исповедь, своеобразный монолог одного героя.

Эта концепция по своей природе *двойственна*, порождена переходностью момента, связанного с природой Просвещения. В основе этой концепции, с одной стороны, лежит присущая и автору, и герою идея разумности (красоты) целостного универсального бытия. Как норма, человек должен составлять с ним единое целое, не должен быть отторгнут от этого общего мира

(«симпатии, нравственное чувство, ценность общего»). Эта общность для сентименталистов является основой *эпического* как эстетической категории, т.е. субстанция положительного, нравственной чистоты. Художественно эпическое выражается в сентиментальном произведении более всего через идиллию, идиллический хронотоп, стилистику. Идиллия – исток эпического воплощения (художественных форм) для литературы XIX в., для романа романтизма и реализма. Но, с другой стороны, концепция сентиментального понимания мира констатирует и фиксирует момент отпадения героя от мира, субъективное чувство одиночества, отделения от великой гармонии, чаще всего воплощаемой в образе природы. Подобное ощущение (предромантическое) тоже двойственно: оно значительно, сладостно обнаружением своего «я», но одновременно чревато тоской и унынием от ощущения потери связей с миром других людей. Это состояние становится источником *лирической* напряженности повествования.

Двойственность философской концепции, характера героя (через который она выражена), психологического состояния и стиля проявляется в *антиномичном* характере повествования. Для повествования характерна постоянно проявляющаяся диалектика антиномии.

Особенность сентиментальной антиномии состоит в том, что она (в отличие от романтической) получает *разрешение*, или лучше сказать, что выявление антиномии (процесс обнаружения) неразрывно связано с процессом уравнивания (разрешением) различными способами. В результате в сентиментальном произведении возникают целые острова прозы, наполненные одновременно лирической напряженностью и эпически снимающими эту драматическую напряженность полнотой и спокойной ритмически нарастающей эпичностью.

Например, начало «Вертера» (перевод Н. Касаткиной):

4 мая 1771 г.

Как *счастлив* я, что *уехал!* *Бесценный друг*, что такое *сердце человеческое?* Я *так люблю* тебя, мы были неразлучны, а теперь расстались, и я *радуюсь!* Я знаю, ты простишь мне это.

Семантический уровень («счастлив», «бесценный друг», «сердце человеческое», «так люблю», «я радуюсь» – «уехал», «а», «расстались») усиливается интонационным (! – ? – !). Многовариантность лексических и синтаксических форм, прикрепленных к лирическому «я», создают лиро-эпическое повествование.

Два последних абзаца первого письма предлагают слитность двух мотивов:

А вообще живется мне здесь *отлично*. Одиночество – превосходное лекарство для моей души в этом *райском краю*, и *юная пора года щедро согревает* мое сердце, которому часто бывает *холодно* в нашем мире. Каждое дерево, каждый куст распускаются пышным цветом, и хочется быть *майским жуком*, чтобы плавать в море *благоуханий* и насыщаться ими. Город сам по себе *мало привлекателен*, зато *природа* повсюду вокруг *несказанно прекрасна*. Это побудило покойного графа фон М. разбить сад на одном из холмов, расположенных в *живописном беспорядке* и образующих *прелестные долины*. Сад совсем *простой*, и с первых же шагов видно, что планировал его не ученый садовод, а человек *чувствительный*, искавший для себя *радостей уединения*. Не раз уже оплакивал я усопшего, сидя в *обветшалой беседке*, – его, в теперь и моем *любимом уголке*. Скоро я стану полным хозяином этого сада, садовник успел за несколько дней привязаться ко мне, и жалеть ему об этом не придется.

Второе письмо от 10 мая музыкально продолжает первое:

Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные весенние утра, которыми я наслаждаюсь от всего сердца. Я совсем

один и блаженствую в здешнее краю, точно созданном для таких, как я <...> Когда от милой моей долины поднимается пар и полдневное солнце стоит над непроницаемой чащей темного леса и лишь редкий луч проскальзывает в его святая святых, а я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки и чувствую, как близок моему сердцу крошечный мирок, что сует между стебельками, эти неисчислимы, непостижимы разновидности червяков и мошек, и чувствую близость Всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние Вселюбящего, судившего нам парить в вечном блаженстве <...>

Светлая, полная радости мелодия и торжество эпической детализации, характерной для идиллии, далее оборачиваются мимолетом: «Но нет! Мне не под силу это, меня подавляет величие этих явлений!» Финал этого письма по контрасту оттеняется мажором следующего, от 12 мая, письма: «Не знаю, то ли обманчивые духи населяют эти места, то ли мое собственное пылкое, вдохновенное воображение все кругом превращает в рай». Двойная тональность на уровне музыкальной организации, свойственной более лирическому произведению, зафиксировала завязку драматической коллизии всего романа, его философского и психологического содержания.

Характер Вертера раскрывается через соотношение этих двух начал. Тема любви к Лотте получает руссоистское содержание и формы выражения. Любовь входит в жизнь Вертера как расцвет всей духовной личности. Любовная тема не случайно оказывается увязанной с идеализацией патриархальности как противовес ложности, чванству дворян, чиновничеству, борьбе личных самолюбий, с которыми столкнулся герой в городке, в резиденции – в этом проявился демократический и мятежный пафос Гёте.

Мотивы сквозной «чудеснейшей в мире» идиллии возникают несколько раз. Недаром молодой Гёте был так внимателен к

«Векфильдскому священнику» Голдсмита. Идиллическая картина возникает в сцене, когда Шарлотта перед отъездом стоит, окруженная детьми, и оделяет их кусками хлеба, когда Вертер приходит к источнику:

Я живо представляю себе патриархальную жизнь: я словно вочию вижу, как все они, наши праотцы, встречали и сватали себе жен у колодца и как вокруг источников колодцев витали благодетельные духи.

Идиллия связана с описанием пребывания Вертера в деревушке Вальхейм – и в первую очередь общения с детьми, которых он угощает. М.М. Бахтин отмечал, что для «идиллии типично соседство еды и детей <...> это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни». Тема общения с детьми получает философскую трактовку как выражение христианской и общечеловеческой любви и братства:

Да, милый Вильгельм, дети ближе всего моей душе. Находя их, наблюдая в малыше зачатки всех добродетелей, всех сил, какие со временем так понадобятся ему; видя способность легко скользить над житейскими грозами, в упрямстве будущую стойкость и твердость характера, в шаловливости – веселый нрав и все это в такой целостности и чистоте! – я не устаю повторять золотые слова Учителя: «Если не обратитесь и не будете как дети!»

Обращение к идиллическому контексту (горы, Швейцария, дом, дети, семейный уют) связано с выражением:

– *социальной и этической* позиции Гёте – откровенными демократическими симпатиями;

– *эстетической* программы: поэтизация обыкновенного материала – предмет восторгов к девушке из провинции; символы – розовый бант на белом платье Лотты;

– философской позиции – показать, как благотельно и необходимо для человеческого существа его единение с миром, его понимание ценностей общего, а не индивидуального.

Особенность сентиментального романа Гёте – эмоциональная напряженность, выражающаяся в лиризме повествования. Лиризм имеет в сентиментальной прозе элегическую тональность и определяется музыкальным строем как повествования, так и композиции. Элегичность как особое свойство лиризма и жанр элегии в его специфических свойствах, характерных для искусства XIX и XX вв., получили развитие (основы) в литературе сентиментализма, хотя жанр элегии известен с Античности.

В античной литературе отличительным признаком элегии был особый размер – элегический дистих, т.е. двустишие, состоящее из гекзаметра и пентаметра, краткая строфическая единица, состоящая из восходящей части (гекзаметра) и нисходящей. В Древней Греции элегии писали Каллин, Солон, Ксенофан. Стихи охватывали широкий круг тем и мотивов (война, доблесть, любовь, философские размышления, политические и нравоучительные сентенции). Римские элегики (Тибулл, Катулл, Проперций, Овидий) культивировали любовную элегию, но в их стихах наряду с миром интимных чувств и ситуации находит место и более широкая проблематика.

В XVIII в. в сентиментализме элегия становится выражением грустных, меланхолических размышлений о любви, смысле жизни, тщете земных благ, уединении на лоне природы – получает распространение (особенно в английской поэзии Юнга, Томсона, Грея) медитативная элегия. В искусстве сентиментализма происходит размывание жанровых перегородок: ода и элегия, идиллия и элегия, более того – элегия влияет на прозу, определяя ее философско-элегическую тональность и музыкальность строя. В знаменитой «Элегии» Грея встречается сложное сочетание *оды* (обращение к богатым с заклитием не

обижать бедных), *идиллии* (пастораль о тихих радостях крестьянской семьи у очага, о светлой ночи с тихими звуками майского жука, колокольчика) и, наконец, собственно *элегии* – философских размышлений о бренности живого и славной былой жизни похороненных на кладбище поселян, возможных гениев и поэтов. Уже в «Элегии» Грея (если брать ее как точку отсчета) определенно звучит сложная, смешанная, неоднородная тональность, выражающая не только чувство, но более – идею подвижности, переходности чувства от одного состояния к другому.

Важна присущая элегии *исповедальность*. Позже в «Учебной книге для русского юношества» Н.В. Гоголь дал точное определение ей:

Это сердечная история – то же, что дружеское откровенное письмо, в которой высказываются сами собою излучины и состояния внутренней души... Подобно сердечному письму, она может быть и коротка, и длинна, и скупа на слова и неистовимо говорлива, может обнимать один предмет и множество предметов, по мере того как близки эти предметы ее сердцу.

Открытие души – главное в элегии, и в процессе нарастания элегичной линии в литературе решающей в истоках была роль сентиментализма. Особое значение она приобретала в психологической прозе. В.К. Кюхельбекер о романтической элегии, идущей непосредственно за сентиментальной:

Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха, плавна, обдуманна должна, говорю, ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью – смешно, печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел элегии – умеренность.

Роман Гёте поразил современников элегической новизной: лирически-интимно было сказано о глубоких философских про-

блемах. В романе, опубликованном за 15 лет до французской революции, выразилось бунтарство юного незащищенного сердца против «нестерпимого внешнего гнета», «нешуточного безумия» современности; бунтарство нового поколения против стесняющих личность принципов. Это бунтарство проявилось как «воля к смерти» – «индивидуум поднял свой скорбью окрашенный флаг».

Роман написан как история современника. В основе драматической коллизии лежит процесс развития новой мыслительности, нового строя чувств, более всего проявившихся через любовь. Поэтому вопросы интимного порядка вознесены до проблем мироздания. Сентиментализм демонстрировал новое мышление, утверждая значимость личности, а потому элегический тон включает высокую патетику, объединяя в единстве мольбу к Богу и память о розовых бантах, общечеловеческое, великое и камерное простое.

Музыкальные принципы композиции романа. Новая организация романа дает целостность в выражении философско-психологической концепции автора. В единую систему как выражение богатой духовной жизни героя (и автора) сводятся следующие категории и прослеживается их диалектика:

Философия	Этика	Эстетика	Природа
Раздумья о смысле жизни; любовь к мельчайшей былинке и песчинке	Симпатия к <i>простым</i> людям. Истории любви и убийств, безумие Генриха. Проблема детей и воспитания	Гомер. Оссиан. Вернер. Клопшток. Рассуждение о живописи	Проблема свободы и творчества в связи с созерцанием природы. Скоро наступит зима, холод в душе

Роман состоит из трех неравных частей:

Первая – 40 писем, мажор (время расцветающей любви, драматизация лишь к концу части).

Вторая – 43 письма, преобладает минор.

Третья – 4 письма и повествователь-издатель.

Загадка ошеломляющего впечатления от романа молодого Гёте таилась в организации повествования. Для самого Гёте написание романа было спасением: «Мне эта вещь, более, чем какая-либо другая, дала возможность вырваться из разбушевавшейся стихии... Я чувствовал себя точно после исповеди: радостным, свободным, получившим право на новую жизнь. Старое домашнее средство на сей раз оказалось для меня на диво целительным» («Поэзия и правда»).

Ф.М. Достоевский «Дневник писателя», январь 1876 г. («Вместо предисловия о Большой и Малой Медведице, о молитве великого Гете и вообще о дурных привычках»):

В нашем самоубийце, даже и тени подозрения не бывает о том, что он называется я и есть существо бессмертное. <...> Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что он не увидит более «прекрасного созвездия Большой Медведицы», и прощается с ним. О, как сказалося в этой черточке только что начинавшийся тогда Гете! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он сознавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что за всё счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? – он обязан лишь *своему лику человеческому*. «Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне». Вот какова должна была быть молитва великого Гете во всю жизнь его.

Задание

1. Прочсть роман И.В. Гёте «Страдания молодого Вертера» и выделить этапы развития главного героя.
2. Дать анализ проблемы сентиментальных традиций в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» в сравнении с «Вертером» Гёте.

Лекция седьмая

Н.М. Карамзин

Н.М. Карамзин (1766–1826) выступал как поэт, прозаик, публицист, литературный и театральный критик, издатель и, наконец, автор многотомной «Истории государства Российского». «Нравственное образование», по удачному выражению И.И. Дмитриева, Карамзин получил в кругу участников масонского Дружеского литературного общества: Н.И. Новиков, А.М. Кутузов, И.П. Тургенев, А.А. Петров. Их литературные интересы и художественные принципы оказали существенное влияние на дальнейшее творчество писателя. Первые переводы Карамзина были непосредственно связаны с деятельностью масонского кружка. Но в эти же годы под влиянием А. Петрова литературные интересы Карамзина получают новую направленность: Н.М. Карамзин обращается к переводам Шекспира («Юлий Цезарь»), Лессинга («Эмилия Галотти»).

Настоящей литературной школой для Карамзина было участие в качестве сотрудника, а потом редактора журнала «Детское чтение для сердца и ума» (1785–1789), издававшегося Н. Новиковым. Для «Детского чтения» Карамзин переводил произведения XVIII в.: поэму Х.Ф. Вейсе «Аркадский памятник», поэму Дж. Томсона «Времена года» и др.

Путешествие по странам Европы в 1789–1790 гг. оказалось решающим моментом в литературной судьбе Карамзина. Предпринимая издание «Московского журнала», Н.М. Карамзин сообразил, что в нем не будет печататься «пиесы теологические,

мистические, слишком ученые, педантические и сухие», что означало разрыв с масонами.

В «Московском журнале» (1791–1792) Карамзин выступил как писатель и теоретик нового сентиментального направления. В центр внимания он поставил проблему «сердцеведения», познания «внутреннего» человека. Однако в отличие от масонов (для которых она была религиозно-философской) Карамзин рассматривал ее как эстетическую: «...философ не-поэт пишет моральные диссертации, иногда весьма сухие; поэт сопровождает мораль свою пленительными образами, живит ее в лицах и производит более действия». В связи с этим закономерно возникал вопрос, какими качествами должен обладать поэт, т.е. настоящий большой художник? Главным критерием для Карамзина оказалась *чувствительность* – очень емкое понятие:

– это качество присуще Шекспиру, Руссо, Стерну, Ричардсону, Томсону, Гёте – способность проникать во «внутреннего» человека и своим изображением страстей «трогать сердце»;

– это не камерность, а способность к сопереживанию; степень и форма реакции на чужую боль могли быть разными: иногда сочувствие проявлялось лишь в томных глазах и вздохах, иногда же речь шла о страждущем человечестве; мысль о всеобщем благе и справедливости, вдохновлявшая Руссо, была воспринята Карамзиным.

В оде «К Милости» Карамзин обращался к Екатерине II с призывом проявить милость к преследуемым ею масонам (Новиков был арестован в конце апреля, а в майской книжке «Московского журнала» появилось это стихотворение). Вступаясь за своих опальных друзей, поэт с чувствительной душой напоминает императрице о «праве», с которым человек рожден. Идея естественного равенства приобрела для Карамзина вполне конкретное содержание и облекалась в сентиментальные формы: поэт обращается к императрице как человек к человеку, к «нежной матери».

Уже в первых литературных произведениях появляются герои трех типов: «естественный человек», цивилизованный и просвещенный.

Повесть «Бедная Лиза» (1791) привлекла внимание современников своей гуманистической идеей: Карамзин находит героиню в крестьянской среде, не испорченной цивилизацией, сохранившей патриархальные устои: «и крестьянки любить умеют». Главная героиня повести воплощает в себе представление писателя о «естественном человеке»: она прекрасна душой и телом, добра, искренна, способна преданно и нежно любить.

Эраст – это «цивилизованный» герой, противостоящий Лизе. Лиза добродетельна, Эраст порочен. Но если образ Лизы однозначен, то образ Эраста сложен: это не злодей, но человек «с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным».

Образ «просвещенного» чувствительного человека представлен рассказчиком, который у Карамзина играет огромную роль. В нем практически воплощен тип героя времени. Чувствительный, просвещенный, повинующийся голосу нежного и доброго сердца, погруженный в сферу сугубо личных, «частных» переживаний, но в то же время человек самый обыкновенный. Но стандарт «обыкновенного», «простого» человека был очень высоким, требовалась тонкость чувств, душевное изящество, развитие переживание красоты. Карамзинизм оказал цивилизующее воздействие на русского читателя.

В этом его принципиальное отличие от лирического и драматического героя литературы классицизма, с одной стороны, и от нарочитой «грубости» демократического героя «низовой» литературы конца XVII в. – с другой. Личное, частное, мир интимных переживаний, «жизнь сердца» – все это противостоит в сентиментализме не гражданской активности, а принципам официальной идеологии и морали и утверждает самоценность челове-

ческой личности как таковой. Карамзин наделяет повествование и повествователя решающей ролью.

Содержание повести «Бедная Лиза» – утверждение внесловной ценности личности – раскрывается через создаваемую повествователем широкую картину мира, в которую как важная часть входит история Лизы и Эраста.

Перед читателем разворачивается просветительская по содержанию сентиментальная концепция человека и мира. Она включает, с одной стороны, представление о сложности натуры, о драматизме судьбы человека в этом мире, с другой – развивает идею торжества, гуманизма, единения человека с миром.

Способом выражения этой концепции, являющейся философским обоснованием структуры характеров в повести, является *тон* повествования. На особенность художественной структуры повести Карамзина указал Г.А. Гуковский:

Повести и очерки Карамзина приближаются по манере к лирическим стихотворениям. И читатель искал в них не столько занимательности сюжета, довольно безразличного, сколько настроения, создания эмоциональной атмосферы, до сентиментализма неизвестной русской литературе и открывшей для нее перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека.

Карамзин провел языковую реформу, он начал создание школы «гармонической точности» не только поэтического выражения, но самой поэтической мысли, способной охватить все грани внутреннего состояния души.

Реформа была вызвана необходимостью решения задачи национально-исторической важности: привести лексический состав, синтаксический строй родного языка в соответствие с новыми, но так или иначе освоенными образованной частью русского общества западно-европейскими идеями и понятиями,

сделать их общенациональным достоянием. То есть реформа напрямую связана с процессом европеизации русской духовной культуры.

Вот почему центральным вопросом в литературной борьбе начала XVIII в. стал вопрос о литературном языке, или «слоге». «Карамзинисты» и «шишковисты» – полемика их характеризуется размежеванием и борьбой двух основных и важнейших тенденций: одни продолжают проевропейские традиции Просвещения XVIII в., другие – защищают устои русской жизни Средних веков от разрушающего воздействия демократических устремлений культуры.

В сфере интеллектуального общения всех образованных русских того времени был французский язык как международный язык культурного обмена и дипломатии. Причина обращения к французскому языку: разрыв (возникший вследствие петровских реформ) между духовными запросами русского общества и семантическим строем русского языка. В силу этого разрыва все образованные русские вынуждены были не только говорить, но даже и думать по-французски. На преодоление этого исторически обусловленного парадокса русской культуры начала XIX в. и была направлена карамзинская реформа литературного языка.

В статье 1802 г. «О любви к Отечеству и народной гордости» Карамзин писал: «Беда наша, что мы все хотим говорить по-французски и не думаем трудиться над обработыванием собственного языка: мудрено ли, что мы не умеем изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре».

Карамзин стремился привить русскому национальному сознанию европейскую культуру мышления, уже усвоенную образованной частью дворянского общества. Он ориентировался на законодателей хорошего тона – прециозных писателей Франции:

– утонченный стиль, противопоставляющий себя вульгарной речи;

- установка на дамский вкус;
- характерная пасторальность;
- риторическая декламационность;
- лирические реминисценции.

Все это (французская и отчасти немецкая языковая традиции) способствовало усвоению ренессансных идей на русской почве.

В основании *тона* повествования, сложного по своему составу (идиллия, элегия, патетика, ирония), лежит принцип *подвижной антитезы*. Облеченные в форму чувства, переживания повествователя создают единую стихию, в которой отдельные события, лица, детали возводятся к общему значению, приобретают глубокий философский смысл.

Начало повести «Бедная Лиза», первый абзац, открывающий лирико-философское начало, задает тон всему повествованию:

Может быть, никто из живущих в Москве, не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят – по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты.

С одной стороны, полные сомнений и раздумий «может быть», противопоставление рассказчика всем («никто из живущих в Москве»), мотив одиночества, обособленности – грустные раздумья с трехкратным «никто», хотя вводная фраза «может быть» несколько смягчает это отрицание.

А с другой стороны – описание духовных приобретений рассказчика, открывающего мир красоты в природе («по лугам и рощам», «по холмам и равнинам»).

Ритмические повторы поэтизируют чувство:

1. никто

1. никто

1. никто 2. без плана

2. без цели – куда глаза глядят – 3. по лугам и рощам

3. по холмам

и равнинам

Абзац венчается предложением, в котором утверждается идея красоты мира: «Всякое лето нахожу *новые* приятные места или в *старых* *новые* красоты». Антитеза проникла и сюда: «старые» (1) – «новые» (2). Но господствует мотив новизны, красоты, открытия. И это последнее предложение уравнивает полное сомнений и неуверенности – «может быть» – начало.

Таким образом, первый абзац строится как гармонически уравновешенная целостность, состоящая из двух голосов.

Далее следует описание Москвы и ее окрестностей:

Но всего *приятнее* для меня то место, на котором возвышаются *мрачные готические* башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию *ужасную громаду* домов и церквей, которая представляется глазам в образе *величественного амфитеатра* *великолепной* картины, особенно, когда *светит* на нее солнце, когда *вечерние* его лучи *пылают* на *бесчисленных золотых* куполах, к небу *возносящихся*. Внизу расстилаются *тучные, густо зеленые цветущие* луга, а за ними, по желтым пескам, течет *светлая* река, волнуемая *легкими* веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем *грузных* стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют *алчную* Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные.

Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там *весну*; туда же прихожу и в *мрачные дни осени горевать вместе с природою*. Страшно воют ветры в стенах *опустевшего* монастыря, между *гробов, заросших* высокою травою, и в *темных* переходах келий. Там, опершись на развалинах гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездную минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое *содрогается и трепещет*. Иногда вхожу в келий и представляю себе тех, которые в них жили, – *печальные* картины! Здесь вижу седого старца, преклонившего колена перед распятием и молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости. Там *юный* монах – с бледным лицом, с томным взором – смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселых птичек, свободно плавающих в море воздуха, видит – и проливает *горькие слезы* из глаз своих. Он *томится, вянет, сохнет* – и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его. Иногда на вратах храма рассматриваю изображение чудес, в сем монастыре случившихся, там рыбы падают с неба для насыщения жителей монастыря, осажденного многочисленными врагами; тут образ богоматери обращает неприятелей в бегство. Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества – печальную историю тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях.

Культ сельской природы имеет в сентиментализме свой конкретный социально-исторический и несколько либеральный подтекст. Жизненные корни и истоки его в глубоких сдвигах, которые происходят в идеологии дворянского общества под воздействием французской революции. «Сельская природа» связывается с пониманием Отечества, дворянского гнезда, рода, тепла, где дворянской обязанностью почитается «отеческая»

забота дворянина о благе поданных. Эта новая идея, возникшая в годы Французской революции, прочно утвердилась в русской литературе в 1800-е гг. и сохраняла свою актуальность вплоть до 1850-х гг. (молодой Толстой). Освоенная Карамзиным, развитая Пушкиным и Гоголем, чувствительная повесть при всей своей наивности вовлекала в сферу художественного и сочувственного изображения рядового, подчас «маленького» человека и тем самым способствовала не только гуманизации, но и демократизации русского литературно-общественного сознания.

Духовный мир повествователя, сочетавшего нежное, восприимчивое, чувствительное сердце с чувством гражданина (в мир его души входит История), диалектическая природа его становятся способом осуществления психологического анализа до появления на сцене героев. А потому Москва (это характеризует восприятие повествователя) определена как «ужасная громада», но она же представляется в образе «величественного амфитеатра, великолепной картины, освещенной солнцем, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах». Москва названа алчной, но этот эпитет (соотнесенный с эпитетом «ужасная») в конце абзаца уравнивается целым рядом определений, полных красок, цвета, света, передающих ощущение красоты и величия России.

В третьем абзаце – описание того же места, но не весной, а в «мрачные дни осени». Нарисованная картина первой фразой о весне продолжает финальную ноту второго абзаца, но в целом он контрастен всему предыдущему. Здесь доминируют печальные, сумрачные образы: «горевать», «страшно воют ветры», «опустевший монастырь», «глухой стон времен». И даже историческая тема величия России входит в скорбных воспоминаниях о великих страданиях Родины.

Этот отрывок, полный горестей и печали (но не без антиномий: «веселые птички, свободно плавающие в море воздуха»),

контрастен с началом, но вместе с ним образует художественное целое как единство противоположностей. Это единство отражает идею Карамзина о разумности и целесообразности бытия и истории при всем драматизме протекания жизни.

Органичность всего повествования достигается идентичностью внутренней художественной структуры каждого отрывка. В описании осеннего вида организующим центром, разрушающим господство мрачной тональности, оказывается антитеза. Мощному напору мрака, жестокости, старости противостоит сравнительно короткий, но четко обозначенный поэтический ряд образов, связанных с утверждением жизни, молодости («юный монах»). Грустное содержание печальных lamentаций смягчается ритмической гармонией речи рассказчика, которая также выражает тонкость его чувствительной и прекрасной натуры.

Затем следует небольшой абзац, заключающий описание Москвы, – это целый комплекс связанных представлений, формирующий финал вступления и введение темы Лизы:

Но чаще всего *привлекает* меня к стенам Си...нова монастыря – воспоминание о *плачевной* судьбе Лизы, *бедной Лизы*. *Ах!* Я люблю те предметы, которые *трогают* мое сердце и заставляют меня *проливать слезы нежной скорби!*

Здесь, на небольшом пространстве текста, особенно видно значение и закономерности гармонической организации тона повествования. Образы героев вводятся, не нарушая стилистики, поскольку все пропущено через восприятие чувствительного повествователя. Художественный эффект повествования заключается в том, что единый, эмоциональный тон позволяет подключить целый комплекс представлений, связанных с различными сферами жизни, – этической, эстетической философской, общественной.

Значимость карамзинского повествователя (содержательность образа и структура повествования) особенно видна в «Письмах русского путешественника», опубликованных в «Московском журнале» (1791–1792). Жанровое определение – «путешественник» и «письма» – сразу ставит проблему традиций Стерна. В сравнении со Стерном (1768) видна типологическая общность сентиментальных произведений и одновременно своеобразие Карамзина. Карамзин значительно расширяет *эпическую* сферу – изображение жизни. Йорик в «Сентиментальном путешествии» с гордостью заявляет: «Я не видел ни Полерояля – ни Люксембурга – ни фасада Лувра». Путешествие Карамзина поражает широтой охвата жизни, ориентацией на воссоздание её облика. Такая эпичность и масштабность были обусловлены концепцией человека и мира. В основе лежала идея Прогресса человечества, где Россия не противопоставлялась Европе, а рассматривалась как ближайший момент общечеловеческого развития. Еще до Карамзина Запад (в особенности Франция) привлекал русских просвещенных дворян как центр культуры и одновременно отталкивал как средоточие пороков цивилизации. То есть Запад был для русских не бытовой и географической реальностью, а идеологическим конструктом. В этом смысле Карамзин продолжает традицию *духовного* восприятия Запада, но по-своему, диалектически: Россия и Европа, Россия есть Европа. Европа не была ни спасением, ни гибелью России. Карамзин выдвигал идею единства пути развития человечества. Путь этот мыслится как движение от средневекового и первобытного невежества к единству и богатству просвещенных народов. Поклонение западному просвещению не вызывает в нем комплекса неполноценности русского человека. Именно потому, что европейская жизнь представлялась Карамзину некоторым возможным будущим России. Книга его не укладывалась

в рамки серии путевых эпизодов – она имела целостную единую концепцию.

Характер освещения материала определялся содержанием его позиции по вопросу о соотношении прогресса и цивилизации и особенностей национального типа – руссоистская концепция культуры и вольтеровская:

1. Руссоистская концепция утверждает, что цивилизация только испортила исконный природный порядок в человеческом мире и спасения нужно искать в возвращении к истокам.

2. Вольтеровская исходит из того, что с самого начала мир был несовершенен и только с помощью культурной деятельности может быть улучшен. Отсюда надежды на технический прогресс, призванный победить зло, и прогресс гуманности.

Карамзин находился под влиянием обеих концепций.

Весной 1793 г. Карамзиным написана статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении». Эпиграф – слова энциклопедиста Ж.-Ф. де Сен-Ламбера: «Пусть музы, искусства, философия переходят от народа к народу и услаждают жизнь!» Статья вся посвящена Ж.-Ж. Руссо: Карамзин называет Руссо «человеком великим, незабвенным, красноречивым, добрым» («люблю тебя за доброе твое сердце, за любовь твою к человечеству»), но основной пафос состоит в полемике за просвещение, которое Руссо находил вредным и несовместимым с добродетелью. Карамзин говорит о том, что разум, знания, наука необходимо рождаются на основе чувственного опыта, чтобы «осветить хаос идей и ориентироваться в мире». Науки устраняют невежество, темноту, усмиряют жестокость, воспитывают учтивость, привлекательность, добродетель общежития и утонченность человеколюбия.

Путешествие по Франции окружено письмами из Швейцарии и Англии, где представлены две утопии: утопия морали, торжества нравственных ценностей, регламентация над богатством и утопия свободного предпринимательства в образе Англии.

Мудрые цюрихские законодатели знали, что роскошь бывает гробом вольности и добрых нравов и постарались заградить ей вход в свою республику. Мужчины не смеют здесь носить ни шелкового, ни бархатного платья, а женщины ни бриллиантов, ни кружев, и даже в самую холодную зиму никто не смеет надеть шубы, для того что меха здесь очень дороги – всё просто и хорошо.

В жителях Швейцарии подчеркивается бедность, свободолюбие, равенство (см.: описание альпийских лугов и пастушечьих хижин; перевод письма Сен-Прё к Юлии). Зато на английском берегу путешественник сразу сталкивается со сребролюбием, его отношение к Англии не одномерно. Карамзин восхищается милοвидными англичанками, великолепием зданий, простотой и чистотой кирпичных домов, Вестминстерским аббатством, Биржей, Королевским обществом, Виндзором, английской природой, но итог в последней главе:

Видеть Англию очень приятно, обычай народа, успехи просвещения и всех искусств достойны примечания и занимают ваш ум. Но жить здесь для удовольствия общежития есть искать цветов на песчаной долине. Я и в другой раз приехал бы с удовольствием в Англию, но выеду из нее без сожаления. Я оставил тебя, любезный Париж, оставил с сожалением и благодарностью! Среди шумных явлений твоих жил я спокойно и весело, как беспечный гражданин вселенной; смотрел на твои волнения с тихою душою, как мирный пастырь смотрит с горы на бурное море. Ни Якобинцы, ни Аристократы твои не сделали мне никакого зла; я слышал споры и не спорил <...>

По мнению Ю.М. Лотмана, для выяснения позиции Карамзина очень существенным является не только то, что он включил в свою книгу, но и то, что он в нее не включил: путешествие по Франции в книге дано в промежутке с марта по июнь 1790 г., а в

действительности же – это были май–июнь 1789 г. (с Кутузовым) и 1790 г.

«Письма русского путешественника» – энциклопедия европейской жизни и одновременно роман. Так, первый раздел, посвященный Германии, вводит читателя в обстановку философских споров, мира немецкой поэзии, знакомит с природой, нравами, культурой Германии, обрисовывает немецкий характер, показывает замки, улицы, библиотеки, церкви, картинные галереи, театры, виды природы, дает портреты деятелей культуры, философов: Кант, Коцебу, Рамлер, Мориц, Платнер, Гердер, Виланд, Вейсе, Гёте (через окно). Через эти описания проступает *эпическая* манера изображения и чувствительность, открытость, *лирическая* обработка, связанная прежде всего с темой России и Европы. Карамзин подходит со стороны обыкновенного, человеческого, т.е. видение сентиментального путешественника становится способом воплощения этики, морали, эстетики, философии.

Параллельно с изображением идет становление (раскрытие и развитие) характера русского (на материале путешественника). Например, описание посещения Мариенбада носит *эпический* характер:

Между тем прекрасный вечер настроил душу мою к приятным впечатлениям. На обеих сторонах дороги расстились богатые луга, воздух был свеж и чист; многочисленные стада блеянием своим праздновали захождение солнца. Крестьяне доили коров, вдыхая в себя целебный пар молока, который составляет богатство всех тамошних деревень.

В связи с посещением Берлина рассказчик разрывает эпическое повествование, вводя лирическое (собственное) размышление путешественника:

Человек рожден к общежитию и дружбе – сию истину живо чувствовало мое сердце, когда я шел к Д*, желая найти в нем

хотя часть любезных свойств нашего А*, желая полюбить его и говорить с ним со всею дружескою искренностью, свойственно моему сердцу!

Задание

1. Показать и объяснить роль повествователя в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина.

2. Прочсть «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и провести сопоставление с романом Л. Стерна «Сентиментальное путешествие» (позиция чувствующего путешественника).

Литература

1. Атарова К.Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988.
2. Берков П.Н. Основные вопросы изучения русского просветительства // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М. ; Л., 1961. С. 5–27.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.
4. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1939.
5. Жияякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск, 1989.
6. Заборов П.Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма. М. ; Л. : Наука, 1964. С. 269–279.
7. Занадворова Т.Л. Сентиментализм Жан-Жака Руссо. Челябинск, 1983.
8. Зорин А.Л., Немзер А.С. Парадоксы чувствительности // «Столетия не сотрут. . .»: Русские классики и их читатели. М., 1989. С. 7–51.
9. Каминский В.И. К вопросу о сентименталистском художественном методе в литературе // Русская литература. 1984. № 2. С. 124–137.
10. Канунова Ф.З. Из истории русской повести. Томск, 1967.
11. Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество : в 2 т. М., 1987. Т. 1.
12. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания). СПб., 1994.
13. Кочеткова Н.Д. Сентиментализм: Карамзин // История русской литературы : в 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 726–764.
14. Купреянова Е.Н. Русский роман первой четверти XIX века: От сентиментальной повести к роману // История русского романа : в 2 т. М. ; Л., 1962. Т. 1. С. 66–85.

15. Лихачев Д.С. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века // Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 5–11.
16. Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 555–604.
17. Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII века // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967. С. 208–281.
18. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1967.
19. Орлов П.А. Русская сентиментальная повесть // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 5–26.
20. Петрунина Н.Н. Проза 1800–1810-х гг. // История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 51–79.
21. Стадников Г.В. Гёте и его роман «Страдания юного Вертера» // Гёте И.В. Страдания юного Вертера. СПб., 1999. С. 205–245.
22. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.
23. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Кн. 1: М.Н. Муравьев. Введение в творческое наследие. М., 2001.
24. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

Учебное издание

Эмма Михайловна ЖИЛЯКОВА, Иван Олегович ВОЛКОВ

**Традиции сентиментализма
в русской литературе XIX века**

Учебное пособие

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелою
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 16.05.2023 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 6,7. Усл. печ. л. 6,2. Тираж экз. Заказ № 5476.

Отпечатано на оборудовании
Издательства Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-907722-00-2



Национальный исследовательский Томский государственный университет

В 2023 году Томский государственный университет отмечает 145-летие – он был основан 28 (16) мая 1878 г. императором Александром II как первый за Уралом Императорский Сибирский университет. Открытие Томского университета было важным цивилизационным мегапроектом Российской империи, направленным на социально-экономическое освоение азиатской части страны, развитие просвещения и культуры.

Сегодня ТГУ – один из крупнейших научно-образовательных центров России, университет входит в число лидеров российской высшей школы и во многом определяет направление дальнейшего ее развития, заостряя внимание общества на самых острых вызовах времени, ставя в фокусе своей деятельности личность человека и качество его жизни.

За 145 лет ТГУ подготовил более 160 тысяч специалистов для всех сфер экономики. В ТГУ учились и работали свыше 100 членов РАН и иностранных АН, больше 250 лауреатов государственных премий, пять лауреатов Нобелевской премии. Сегодня в профессорско-преподавательский состав входит более 600 профессоров (из них 140 – иностранных) и 1300 кандидатов наук.

ТГУ входит в TOP-100 лучших университетов мира и в топ-3 лучших вузов России в рейтинге RUR-2022. В международном рейтинге QS занимает 264-ю позицию в мире и 4-ю – среди российских вузов. В 2021 г. университет вошел в первую группу победителей программы «Приоритет 2030».

В бакалавриате, специалитете и магистратуре ТГУ обучаются более 15 тысяч человек, в аспирантуре – 800 человек (более 250 иностран-

цев). Студентам доступны самые передовые цифровые технологии: системы «Актру», Plarío, Talent search и др. Кроме того, ТГУ – федеральный оператор проекта «Содействие занятости».

ТГУ является членом международных сетевых коллабораций – ATLAS, EUCEN, Университета Арктики, Национального арктического научно-образовательного консорциума, Российско-Азиатского консорциума Арктических исследований и др. Команды вуза инициировали 9 проектов в рамках Постановления Правительства РФ № 218 и 10 мегагрантов в рамках постановления Правительства РФ № 220.

ТГУ сохраняет и приумножает вековые традиции тесного сотрудничества преподавателей и студентов, высокий уровень подготовки специалистов. Во все времена диплом выпускника ТГУ – это твердая гарантия глубоких фундаментальных знаний, отличных практических компетенций и навыков работы. ТГУ является признанным интеллектуальным и культурным центром регионального развития, инициатором и участником крупных инновационных проектов, в том числе по воспитанию талантливой молодежи.