

Lucyna Rożek

Проблема жанра сентиментальной повести Николая Карамзина и принципы ее сюжетосложения

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 7-21

1981

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Проблема жанра сентиментальной повести Николая Карамзина и принципы ее сюжетосложения

Люцина Рожек

В созданной Николаем Карамзиным литературной программе русского сентиментализма предлагалась как одна из задач этой программы своеобразная родовая и жанровая система. В этой системе первенствующее значение писатель отдавал любовной лирике. Но литературным родом, в котором Карамзин реализовал наиболее глубоко и совершенно задачи своей литературной программы, являлась эпика, а излюбленным жанром писателя была повесть.

В советском литературоведении единогласно подчеркивается непоследовательность Карамзина в области избранных им в поэтическом манифесте жанров и объясняется это явление сознательным уходом от драм и трагедий, так как выражение пафоса чувствительности именно в драме или в трагедии привело бы, наверное, к искусственной приторности. Результатом этой непоследовательности оказалась серия сентиментальных повестей с их новым, глубоко противоречивым содержанием и проблематикой, предусмотренной литературной программой.

Сентиментальная художественная идеализация патриархальной дворянской и крестьянской жизни, с одной стороны, лишала повести Карамзина идейно-направленной правдивости, с другой — эта идеализация патриархальности заключала в себе эмоциональную рефлективность, обладающую значительной психологической углубленностью.

Карамзин искал прежде всего соответствующую этой тематике и проблематике форму, позволяющую раскрыть внутренний мир персонажей и самого автора, выдвинуть на первый план человеческую личность, ее индивидуальность (и суверенность), что и составляло главную жанровую, эстетическую и философскую идею сентиментальной карамзинской повести в противовес рационалистическим, классицистическим канонам поэтики.

Несомненно, в области жанровой формы повести Карамзин исчерпал большие, таящиеся в ней содержательные и стилевые возможности, используя их в наиболее законченной художественной форме в следу-

ющих повестях: *Бедная Лиза* — образец жанра сентиментальной повести; *Юлия* — светская психологическая повесть; *Остров Борнгольм* — таинственная повесть настроения и *Наталья, боярская дочь* — историко-сентиментальная повесть. При выборе именно этих повестей для жанрового анализа мы руководствовались тем, что в них относительно совершенно реализовалась предусмотренная художественной программой повествовательная поэтика; особенно отчетливо проявилась идейная тенденция автора, его идеологическое мирозерцание; они были образцами оригинальной русской повести, положили начало этому жанру в новой русской литературе. О заслугах Карамзина в этой области пишет З. Канунова: „Действительно, Карамзин сыграл значительную роль в утверждении прав полного гражданства русской художественной прозы как высокого рода искусства, Карамзин является одним из зачинателей русской повести. Лишь Карамзин возвысил повесть до того эстетического значения, которое имели и другие жанры литературы, если не в литературоведческой теории, то в общественном сознании.”¹ По ее мнению, в „русской повести карамзинского типа выкристаллизовались те принципы отображения действительности, которые в значительной мере характерны для романа XIX века”².

Как следует из вышесказанного, заслуги Карамзина в процессе развития и становления русского литературного жанра повести неоспоримы. Но исследования и наблюдения жанра карамзинской повествовательной прозы нельзя рассматривать в полном отрыве от создавшейся в докарамзинский период традиции развития жанра повести и повествовательной прозы. Только на фоне развития этого жанра в России легче увидеть тот круг ценностей, которого достигает автор *Бедной Лизы*.

Первым несомненным новшеством, сказавшимся на жанровой системе русского сентиментализма, являлся сам факт обращения прозаика-сентименталиста к жанру повести. Обращение именно к этому жанру как ведущему было шагом в сторону нарушения иерархии, установленной раньше в русской литературе нормативной поэтикой классицизма, и в противовес классицизму — шагом в сторону расширения употребления сферы среднего стиля. Повесть в эпоху классицизма принадлежала к группе жанров среднего стиля, к которой писатели классицизма обращались редко, поэтому окажется вполне логичным явление небогатой традиции этого жанра в докарамзинской период.

В докарамзинской русской литературе можно говорить лишь о попытках создания повести нового жанра (1700—1780), вырастающего в качестве антипода богатой традиции авантюрного романа. Для русской досентиментальной прозы был характерен огромный, многотомный авантюрный роман, разбухший до необычайных размеров, с необычайно

¹ З. Канунова: *Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина*, [в:] *Из истории русской повести*, Томск 1967, с. 36, 26.

² Там же, с. 35.

развитым и усложненным сюжетом, как, например, романы Ф. Эмина: *Награжденная постоянность или приключения Лизарка и Сармонды*, *Приключения Клеандра, храброго царевича лакедемонского и Клотильды (королевы фракийской)*. Роман приключенческий постепенно превращается в роман любовный, становится более статичным, в нем увеличивается эмоциональный элемент „жалостными монологами“, любовными письмами. Роман начинает характеризовать патетико-эмоциональный стиль (пример — роман Эмина *Письма Эрнеста и Доравры*) и порождает впоследствии изменения в жанровой форме, так как он требовал нового языка и более легкой сюжетной формы. В основном, все-таки прозу первой половины XVIII века характеризовало стремление к большой форме — роману. Авантюрный роман был полной противоположностью форме повести. Он отличался запутанностью и сложностью интриги, обилием сюжетного материала, большой нагроможденностью приключений. На смену этой большой, искусственно усложненной романической формы стала появляться повесть, „легкий жанр сказки“, как это определяет К. Скипина: „[...] после тяжеловесного романа, — пишет она, — легкий жанр сказки, после запутанного периода — отточенный равночлен. Неудивительно, что повесть имела изумительный успех. Проза Карамзина, ее генезис, ее роль целиком объясняются из предыдущего состояния языка, и понятны только как реакция, как отрицание. Вместо неопределенности, широты и запутанности — определенность, четкость и симметрия.“³

Таким образом, на фоне приключенческого романа выростала постепенно сентиментальная повесть. В русском литературоведении мы встречаем попытки разделить произведения этого жанра на различные группы, с выделением следующих: 1) произведения, которые почти исключительно состоят из трогательных излияний чувств; 2) повести, где к рассуждениям примешивается нечто похожее на романическую завязку; 3) собственно сентиментальные повести с более или менее замысловатой романической завязкой и преобладанием рассказа над рассуждениями (сюда же относятся „пастушеские и сельские повести“). Представленная классификация предлагается Н. Белозерской⁴.

В. Сиповский предлагает разделение сентиментальной повести начала XIX века, основывая его на различиях тематического плана: 1) повести с темой *Бедной Лизы*; 2) повести с темой страдания Вертера⁵.

Третий вариант классификации повести XIX века дает П. Бранг, систематизирующий ее по сюжетному признаку: 1) „печальное событие“;

³ К. Н. Скипина: *О чувствительной повести*. [в:] *Русская проза*, под ред. Б. Эйхенбаума, Ленинград 1926, с. 18.

⁴ Н. Белозерская: *Василий Трофимович Нарезный*, изд. 2-ое испр. и доп., Санкт-Петербург 1896, с. 51—56.

⁵ В. В. Сиповский: *Русский роман, переводной и оригинальный, XIX столетия (1800—1850)*, Архив ИРЛИ АН СССР, ф. 279, № 21, л. 70.

2) „вынужденная свадьба”; 3) „обольщенная невинность”; 4) „сюрреалистический рассказ со счастливым концом”. Наконец, особая группа — повести, содержащие критику на сентиментальную литературу⁶.

Нельзя сказать, что три этих варианта разделения сентиментальной повести XIX века совершенны и исчерпывающи и что в их рамки можно вставить окончательно и точно четыре интересующих нас повести. В современном литературоведении нет единогласия по вопросу жанра интересующих нас повестей. Г. Гуковский определяет форму сентиментальной повести Карамзина как короткую новеллу, источником-образцом которой являлся роман, сжатый до предела новеллы. Кроме того, к так определенной форме жанра Гуковский добавляет элемент лирико-философской прозы, которая по его мнению присуща жанру сентиментальной повести Карамзина. Почти такое же определение жанра дает и З. Розова, которая считает повесть Карамзина новеллой, только психологического характера⁷.

Аналогичное мнение о жанре карамзинских повестей высказывает В. Виноградов. Значительно отличается от всех предыдущих определение жанра, которое предлагается Л. В. Герасимовой, занимающейся проблемой эпитетов в сентиментальной прозе писателя-сентименталиста: „[...] прозаические произведения Карамзина представляют собой яркие образцы психологической лирики, своеобразную поэзию в прозе.”⁸

Решительно и без сомнений определяют повествовательную прозу Карамзина как жанра повести следующие литературоведы: В. Белинский, П. Берков, З. Канунова, В. Сиповский, Г. Пospelов.

Выражая свое мнение по данному вопросу, полагаем, что представленные выше определения жанра повести Карамзина верны и отражают сложность его повествовательной прозы. Придерживаясь классического определения жанра повести, предложенного в русской литературе еще В. Белинским и говорящего о том, „что повесть — это разновидность романной формы, как тот же роман, только в меньшем объеме”⁹, мы не отрицаем мнений, высказанных выше о ее жанровом содержании, хотя речь шла о романтическом, готическом, а даже идиллически-пасторальном характере повести Карамзина. В приведенных выше суждениях говорится о промежуточном положении повести между большими и малыми повествовательными жанрами, об отсутствии четкости ее жанровых границ. Черты жанровой промежуточности наблюдаем на примере карамзинской повести.

⁶ Там же, с. 18-20.

⁷ З. Розова: *Новая Элоиза Руссо, Наталья, боярская дочь*, „Русская литература” 1966, № 4, с. 150.

⁸ Л. В. Герасимова: *Эпитеты в прозе Карамзина*, [в:] *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII века*, Москва—Ленинград 1969.

⁹ В. Белинский: *Разделение поэзии на роды и виды*, *Полн. собр. соч.*, т. 1, с. 42.

Исходным пунктом наших рассуждений над жанром повести Карамзина мы принимаем общепризнанную дефиницию, предлагаемую в *Краткой литературной энциклопедии*. Повесть, по мнению В. В. Кожинова¹⁹ — это средняя форма эпической прозы. С этой точки зрения сопоставляется повесть с романом как проза большой формы и новеллой или рассказом как проза малой формы. Повесть изображает ряд событий, отражает явления жизни в большей мере и большей сложности, чем они выражены в рассказе, но с меньшим многообразием характеров и событий, чем в романе. Повесть нетороплива, спокойна. Не имеет сложного сюжетного узла. В повести более активную роль играет автор — повествователь, рассказчик.

Кроме того, исходной точкой мы считаем мнение, что повесть представляет собой как бы переходную форму от рассказа к роману, от малой эпической формы к большой, а повесть Карамзина представляет в жанровом отношении маленький роман, содержащий в себе элементы, обогащающие его и вытекающие из его новеллистического, психологического, романтического содержания, а также носящего следы идиллическо-пасторального характера жанра. Эти дополнительные элементы, а особенно два из них — идиллическо-пасторальный и психологический — имели значительное влияние на формирование жанровых особенностей повести Карамзина. Оба этих элемента оставили сильный отпечаток на жанре повести Карамзина, определяя специфику ее жанрового характера, и это дает нам право говорить о специфике жанра повести, созданной автором *Бедной Лизы* и заключающейся в ее психологическо-идиллическо-пасторальном характере.

О психологическом характере повести Карамзина в литературоведческих работах говорится достаточно ясно и много. Об идиллическо-пасторальном характере повестей Карамзина не говорится почти ничего, хотя оба этих элемента сыграли одинаково сильную роль в процессе формирования специфики этого жанра. Жанр повести Карамзина вырос из пасторального жанра, сохраняя и перенося его некоторые элементы на почву русского сентиментализма, определяя частично его специфику. Элементы пасторального жанра, которые привносит в свою повествовательную прозу Карамзин, следующие:

- 1) принципы сюжетосложения, раскрывающие внутренний мир героев;
- 2) идиллическая обстановка как фон для происходящего действия;
- 3) особый способ идиллического изображения картин сельской жизни и природы;
- 4) языковой принцип приятности, проявляющийся в подборе лексики.

Все эти сходные с идиллией элементы дают нам право говорить

¹⁹ *Краткая литературная энциклопедия*, под ред. А. Суркова, А. Аникста, В. Виноградова, Н. Гудзия. т. 5, Москва 1968, с. 814. Определение *повести* по В. Кожинову.

об идиллическо-пасторальном, психологическом и чувствительном характере повести Карамзина. По мнению К. Скипиной, „*Бедная Лиза* — одна из попыток идиллии эклоги, развернутой в повесть, — попытка [...] создать из идиллии сельскую повесть и так же имеющая самую органическую связь с идиллией”¹¹.

Ярким примером выражения идиллическо-пасторального характера жанровой формы является повесть *Юлия*, о чем свидетельствует способ решения некоторых тематических мотивов этого произведения. Первым из них является жизнь супружеской пары Ариса и Юлии в деревенской усадьбе. Способ реализации этой темы служит мотивировкой бегства от реальной действительности в мир нереальный, отвлеченный. Нереально идиллический образ жизни героев на каком-то необитаемом сказочном острове, где нет ни старосты ни бурмистра, был осознанным как образец „способа бегства” от тяжелой действительности. Такой подход к решению социальных противоречий жизни (моральная развращенность светского общества, недостатки цивилизации со всеми ее отрицательными началами) дал в результате отпечаток односторонности в предметном изображении окружающей действительности, описываемой Карамзиным. Таким образом, автор сам лишает свое произведение четких социальных и бытовых отношений.

Следующим доказательством идиллического характера этой повести является способ изображения природы, которая является фоном для происходящего действия. Этот фон из-за своего сладкого неестественного характера приобретает черты искусственно придуманной декорации с явно нереальным, идиллическим характером. Фон действия в *Юлии* создан из ряда нормативных услащенных картин приукрашенной природы. Вокруг героев повести только природа, только жасмины и ландыши, соловьи и малиновки, да еще фишмам любви. Эта идиллическая обстановка отвечала реализации идеи этой повести, идеализации дворянских патриархальных устоев и того морального кредо, которое воплощал в себе благородный Арис. Нереальная идиллическая обстановка отвечала по своему характеру творческому выражению нежизненных авторских идеалов. *Юлия* является второй повестью, в рамках которой мы наблюдаем восприятие автором сюжета повестей с точки зрения своего мировоззрения, идеализирующего жизнь и смягчающего ее противоречия.

От обеих охарактеризованных выше повестей-идиллий, сюжет которых основан на конфликтах, взятых из современной повседневной жизни, отличается другая повесть-идиллия Карамзина *Наталья, боярская дочь*. Идеализация относится здесь к историческому прошлому, к русской старине. Старые допетровские времена, в которых разыгрывается действие произведения, для Карамзина являются источником идеализации и воплощением счастливых, беззаботных, добрых патриархаль-

¹¹ К. Н. Скипина: *О чувствительной повести...*, с. 40.

ных отношений между тремя слоями общества того времени, между царской властью, боярством и народом. В основе этого сюжета, реального, но корнями уходящего в далекое прошлое, лежит конфликт совершенно иного типа, чем в двух предыдущих повестях, а именно: конфликт между личностью и государством, между личным счастьем и гражданским долгом. Такой сюжет с его конфликтом заключал в себе скрытое противопоставление старинной добродетельной любви нравственной развращенности современного писателю общества.

Сам Карамзин определял жанр этой повести как историю или быль.

В действительности, это еще одна повесть-идиллия, только выдержанная в историко-сентиментально-романтическом духе. На характере этой повести еще раз сказался карамзинский мотив разочарования в светской, городской общественной жизни, в противовес ему автор вводит мотив идеализации исторического прошлого русской старины, ее патриархальных нравственных устоев, порядков и человеческих отношений. В этой повести Карамзин идеализирует не только патриархальные бытовые отношения, но и патриархально-героические характеры людей далекого прошлого допетровской эпохи.

Особым вариантом повести-идиллии является последнее из перечисленных нами выше прозаических произведений автора *Остров Борнгольм*. Его жанр определяется в литературоведческой исследовательской критике как повесть-сказка с элементами и тенденциями предромантизма. В художественной ткани повести *Остров Борнгольм* отражается философская диалектичность подхода к явлениям нравственного мира, и эта диалектичность сказывается в определенной степени на содержании и стиле этого произведения.

В идейном плане повесть затрагивает проблему морального преступления (в основе сюжета лежит конфликт преступной любовной страсти брата к сестре). Но писателя волнуют не вопросы морали, а способы художественного осуществления своей проблематики. В психологическом аспекте Карамзин поднялся в этой повести до постановки в художественном произведении проблематики антиномического противоречия и в связи с этим — до изображения разорванного человеческого сознания (психологического изображения). Таким образом, на первый план выдвигается мотив тайны, загадочности, таинственности и страха — настроений, типичных для жанра предромантической повести.

В центре внимания этой повести ставится психологическое состояние героев, абстрактно понимающих некоторые моральные принципы и из-за веры в действие ирреальных сил находящихся в психологическом состоянии страха и ожидания наказания.

Таким образом, меняется по сравнению с предыдущими упомянутыми повестями Карамзина тематическая основа психологических переживаний, приобретающих форму тех же страданий и раскаяний.

Представленный выше перечень социальных ситуаций четырех повестей Карамзина, специфическое осознание главных сюжетных мотивов с их конфликтами, раскрывают перед читателем жанрово-эстетическую основу искусства повестей русского писателя-сентименталиста. В основу своей жанрово-эстетической системы Карамзин положил идеалистическую философию. Основа его искусства не в признании человека существом общественным, не в воспроизведении объективной действительности, а в раскрытии личных переживаний индивидуума.

Художественному изображению представленных ранее социальных, характерных ситуаций в интересующих нас повестях Карамзина прежде всего служит сюжет сентиментальных повестей. Жанровое новаторство Карамзина в области сюжетосложения повестей и его функция обращают на себя внимание. Сюжет в жанровой художественной структуре этих повестей-миниатюр играет особую роль.

На примере анализируемых нами повестей Карамзина можно говорить о ярко выраженном приеме сюжетного совершенствования, лаконичности, ясности, простоте, остроте. Эти черты художественного воспроизведения сюжета прежде всего бросаются в глаза в *Бедной Лизе*, где мы наблюдаем самую простую схему (он — она: антагонисты. Или иначе: нежная любовница и развращенный злодей. Отрицательный герой должен существовать из-за обязательно трагической развязки сюжета). В *Юлии* схема сюжета немного отличается от *Бедной Лизы*: она, он (благородный муж) и его соперник.

В *Натальи, боярской дочери* опять наблюдаем самую совершенную сюжетную схему (он — она: оба положительные). В *Острове Борнгольм* наблюдается та же самая лаконичность сюжета, ограничивающаяся рамками: он — она с их исконным отрицанием, несовместимостью сосуществования. Представленные варианты сюжетных схем являются очевидным подтверждением, иллюстрацией тезиса о совершенной простоте сюжетной схемы. Можно говорить о схематичности сюжета. Такой характер этого компонента художественного произведения вытекает из его многофункциональности. Сжатый до предела сюжет не отвлекает внимания читателя от лишних событий в жизни персонажей, но сосредотачивает его внимание на подъемах и спадах эмоций персонажей (Лиза, Юлия) после каких-то переломных событий в их жизни (изменчивые решения Юлии), а часто они проявляются независимо от всяких событий. Перемещение внимания читателя с перипетий человеческих судеб на процессы психологии героя, происходившие в связи с познанием им жизни, позволяло писателю сконцентрировать заинтересованность читателя на центральном предмете авторского изображения, на субъекте и его мире чувств и переживаний. Такая последовательность творческих литературных процессов наблюдается во всех повестях, которые мы избрали как объект наших исследований. В них центром внимания является не сам сюжет, а способ его реализации, основанный

на стремлении создать ситуации, хорошо раскрывающие психологию героя, а это, по мнению Карамзина, — все конфликты, связанные с экзальтированным чувством любви.

Максимальное ограничение сюжета рамками нормативной схемы приводило к своеобразной схематичности, но являлось несомненным достижением Карамзина и очередным поэтическим и жанровым новшеством по сравнению хотя бы со схемой сюжета приключенческой повести XVIII века, для которой характерным было обилие перипетий, усложненная цепочная система сюжета. Стремление Карамзина усовершенствовать сюжетную схему явилось результатом его реформы, проведенной не только в области литературного языка, но и некоторых норм классицистической поэтики жанров, оставило свой след на способе использования сюжетного материала, на композиции, способе изображения персонажей и т. п.

В повестях Карамзина мы наблюдаем одну разновидность сюжета. В построении сюжета замечается преобладание причинно-следственных связей между событиями. Он концентричен, значит, в его основе лежит принцип единства действия, открывающий перед писателем возможность тщательно исследовать какую-то одну конфликтную ситуацию, стимулирует цельность и завершенность художественной формы произведения: обладает ярко выраженной конструктивной функцией.

Принцип однолинейности сюжета (единство действия, концентричность сюжета) Карамзин последовательно осуществляет в рамках повестей *Бедная Лиза*, *Наталья*, *боярская дочь*, *Остров Борнгольм* и *Юлия*. Во всех этих произведениях писатель реализует конструктивную и художественную функцию, а именно: втеснить сюжетный художественный материал в четкие композиционные рамки жанра повести и дать возможность выдвинуть на первый план одну конфликтную ситуацию, основу каждого сюжета этих отдельных повестей.

Этим же функциям подчинена и сама его композиция, служащая постепенному проникновению в психологическое состояние, во внутренний мир персонажей, а прежде всего главного героя. Это специфическое единогласие функционального сосуществования сюжета и его композиции вытекает в прозе Карамзина из стремления раскрыть общий художественный смысл, заложенный в основу сюжета и его композиции, проникнуть в тайны внутреннего мира героя со всеми его изменениями эмоционального и психологического состояния, т. е. создать портрет души чувствительного героя эпохи, возвышающего эту чувствительность до уровня эмоциональной экзальтации. Таким образом, процесс движения жанрово-сюжетных форм в прозе Карамзина в нашей статье рассматривается с точки зрения эволюции карамзинского героя, которой, в свою очередь, объясняется эволюция жанра: от объемистого романа к сжатой повести. Сюжет в иерархии уровней формы и содержания в прозе русского сентименталиста занимает ключевое положение,

выступает как внутренняя форма; он находит материальное воплощение в художественной речи, внешней форме произведения и в свою очередь, выражает (опосредованно, через жанр) идейно-тематическое содержание.

Рассматривая вопросы карамзинского сюжетосложения с точки зрения взаимосвязи сюжета и повествования и изображения (в эпических произведениях сюжеты всегда реализуются в повествовании о них), в динамике изображения необходимо различать две стороны: то, что происходит с героями в их жизни, созданной авторским воображением, и то, в какой мере и каким способом все происходящее в жизни героев охватывается повествованием автора или рассказчика, а анализ сюжета как взаимодействие характеров и обстоятельств предлагается конкретизировать в аспектах: конфликтно-ситуационном (сюжет как развертывание конфликта через смену ситуаций) и пространственно-временном (развертывание и смена событий в художественном пространстве и времени).

Чтобы обосновать выдвинутые выше тезисы, проанализируем художественную реализацию этих компонентов формы произведения в двух выбранных нами повестях.

В *Бедной Лизе*, в ее сюжетной основе, лежит конфликт чувствительного, экзальтированного героя и нравственных законов светского общества. Вся конструкция сюжета подчинена цели максимально раскрыть эту конфликтную ситуацию, а прежде всего, выразить всю панораму психических состояний героини Лизы. Этому в известной степени служит композиция произведения, сущность которой как данной повести, так и других, основана на соблюдении типичной иерархии и причинно-следственной последовательности отдельных стадий действия. Встреча героини с Эрастом в начале повести являет собой завязку действия и одновременно обнаруживает противоречие в жизни героев, неравенство их социального положения. Напряжение растет. Содержание этого этапа действия повести являет собой цепь нескольких перипетий в жизни героев. Герои неоднократно встречаются. Их взаимное чувство усиливается. Эраст, руководствуясь принципами социальных и установленных в светском обществе отношений, решает уехать, покидает Лизу, пытаясь компенсировать свое бегство денежной подачкой и бегством в выгодный брак. Нарастающее напряжение действия (приводящее к кульминации) создает его драматизм. Силу кульминации снимает развязка действия — смерть Лизы как результат решения конфликта, заложенного в основу сюжета. Смерть героини исчерпывает изображенный автором конфликт. В композиции сюжета *Бедной Лизы* можно еще выделить два компонента. Первым является история Лизы и Эраста, а вторым — их предистория. Элемент введения последующей истории и предистории героев является началом введения биографии героев в произведение.

Такую же сюжетную композиционную концентрическую схему с четко выраженной завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой мы наблюдаем в *Юлии*. В основу этого сюжета поставлен единый конфликт: враждебность центрального персонажа (чувствительной души) по отношению к светскому обществу, к князю Н., который воплощал в себе отрицательные черты этого общества. По сравнению с сюжетом *Бедной Лизы*, сюжет *Юлии* более разветвленный, так как в действие вводится еще один персонаж — муж героини. Несмотря на этот факт сюжет *Юлии*, так же как *Бедной Лизы*, сосредоточен в достаточно узких пределах пространства и времени.

Композиция сюжета *Юлии* подчинена идее раскрытия враждебных отношений, столкновению чувствительного героя с бездушным светским обществом. В системе этой композиции мы можем выделить такие сюжетные этапные звенья развития действия: завязку представляет собой момент знакомства Юлии с князем Н. Развитие действия определяют встречи Юлии с князем, а кульминацию — их вторая встреча, во время которой князь склоняет героиню к свободной связи. Кульминация усиливается в той стадии развития действия, когда муж Юлии решает бросить ее. Развязка не является в этом произведении так остро драматической, как в *Бедной Лизе*. Такая развязка действия не разъясняет всецело изображенного автором конфликта. Финал повести дает повод думать, что история взаимоотношений Юлии и князя завершилась; восторжествовала добродетель, благородное поведение героини, которая в состоянии выбрать между нравственной испорченностью светского бездушного общества (по словам героини, „там сусальное золото предпочитается иногда истинному; скромность, подруга достоинств, остается в тени своей, а дерзость заслуживает венки и рукоплесканье“¹²) и благородной жизнью в сельском уединении, в счастливой семье. Значит, конфликт, положенный в основу сюжета, в развязке снимается частично. Юлия, отрицая князя Н., отрицает принципы жизни, доминирующие в высших сферах, которые стали для нее ложными в нравственном отношении. Причины конфликта остаются, только не так остры, как вначале.

Развязка действия, изображенная в *Юлии*, свидетельствует об активном отрицании героиней сложившихся моральных черт светского общества. Однако одновременно она указывает и на какое-то частичное примирение с существующим моральным порядком. Сюжет этой повести, раскрывая характер героини в борьбе двух противоположных тенденций, выявляет более высокий этап внутренней психологической эволюции, которой достигла Юлия по сравнению с героиней повести *Бедная Лиза*. Поведение Юлии наделено в большей степени психологизмом, чем Лизы. Лиза, дитя Натуры, воспринимает любовь как вы-

¹² Н. М. Карамзин: *Юлия*, [в:] Н. М. Карамзин. *Сочинения*, т. 6, изд. в типографии С. Селивановского, Москва 1820, с. 56.

сочайшую ценность. Она воспринимает ее с открытой душой и той силой, которую несет свежесть и новость чувств.

Изучение принципов сюжетосложения двух повестей позволяет сделать вывод о том, что Карамзин создал в рамках жанра повести новые принципы построения сюжета: конфликты в жизни героев отодвинуты на второй план, а источником событий является внутреннее развитие характера главных героев, эмоциональный мир персонажей, наделенный идейно-нравственными качествами героя и отражающий идейные тенденции автора. Цепь событий, изображаемых писателем в этих повестях, раскрывает эмоциональные стремления, поступки, решения героев и их эволюцию, становление более сложного характера. Сюжеты повестей Карамзина нормативно концентрические. Эта концентричность выполняла функцию создания и воплощения в сентиментальном художественном творчестве более глубоких и сложных характеров по сравнению с типами характеров, созданных при помощи художественных приемов, определенных в кодексе поэтических норм классицистической литературы. Предложенный Карамзиным жанр повести, направленной против канонов любовного романа, представлял собой художественную систему, новаторски сказавшуюся на жанровой системе русской сентиментальной прозы. Смена жанра авантюрного романа была результатом усложнившегося характера общественных взаимосвязей, которые определили возникновение нового, идеологического мирозерцания, проявившегося в идейной тенденции автора, в тематике, проблематике в пафосе повести Карамзина.

Новое время внесло в карамзинскую повесть новое содержание, новое отношение автора к изображаемому, которое обусловило всю структуру повествования, сюжет, композицию, язык. Для выражения нового содержания Карамзин искал новые жанровые конструкции, которые активно открывали бы широкие возможности для стилевой зарождения новой жанровой формы в художественной практике Карамзина, выразились в конкретной художественной стилевой системный материал. Все эти общие тенденции, проявившиеся в процессе зарождения новой жанровой формы в художественной практике Карамзина, выразились в конкретной художественной стилевой системе, которая определила специфику реализации того нового художественного материала, который внес в русскую литературу основоположник русского сентиментализма. Основой его художественной жанрово-стилевой системы оказалась прежде всего новая по сравнению с предшествовавшей в русской литературе тематика и проблематика. Основой тематической сферы повестей Карамзина является тема чувства. Русский сентименталист открывает для литературы в своем прозаическом творчестве мир чувств и связанный с ним круг душевных переживаний, присущих человеку, по-новому изображаемых писателем, осознанного

им через призму его духовных внутренних переживаний, чаще всего обыкновенного, простого человека.

Одним из художественных достижений Карамзина по сравнению с докарамзинской литературой является то, что в повестях писателя все люди без исключения способны чувствовать, мыслить, любить, переживать. Так как внимание писателя сосредоточено было главным образом на сфере внутренних переживаний героя, наблюдаем в творчестве Карамзина своеобразное уравнение героев в плане их возможностей и прав на изображение. Все герои для Карамзина одинаково привлекательны для художественного изображения в плане их духовного мира, хотя не одинаково ценны в плане их нравственных чувств.

Подтверждением этого тезиса является изображение героев во всех четырех повестях. Так, в *Бедной Лизе* одинаково любят и переживают и Лиза и Эраст, хотя Лиза — крестьянского происхождения, значит, не равного по сравнению с Эрастом, представителем дворянской сферы общества. Так же готовы и способны любить герои повести *Юлия*. Почти такую же ситуацию наблюдаем и в *Острове Борнгольм*, и в *Наталье, боярской дочери*. Во всех этих повестях на первый план выдвигается духовный мир переживаний, связанных с эволюцией любовных чувств, которые испытывают герои этих произведений. А отсюда и с эволюцией их характеров, которая происходит в прямой зависимости от переживаний и их силы. Главный тематический центр прозаических произведений Карамзина являет собой мотив чувства, изображаемый Карамзиным так, чтобы передать различные переливы чувств, вытекающие из индивидуальных возможностей отдельного индивидуума.

В системе раскрытия внутреннего мира переживаний героя, создания специфики психологизма повествования, большую роль играют следующие приемы: передача автором эмоциональных раздумий героев, их внутренних монологов или диалогов, непосредственного изображения автором переживаний героев и лирических отступлений. Важное место в этой системе занимают такие художественные приемы психологической характеристики, как мимика, движения и внутренний, психологический жест. В употреблении всех перечисленных художественных приемов заключается следующее художественное новаторство и достижение в рамках нового жанра сентиментальной повести. Правда, в творчестве Карамзина роль этих приемов не так сильна, как у А. Пушкина, который их использовал в качестве стилевой доминанты, но все-таки в повестях Карамзина примеров внутреннего жеста много, например:

..На другой день к вечеру сидела она под окном, прядла, тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: »Ах«!¹³

¹³ Н. М. Карамзин: *Бедная Лиза*, Ленинград 1970, с. 27.

Или следующий пример:

„[...] она встала и опять села, наконец, разбудив свою маму, сказала ей, что сердце у нее тоскует.”¹⁴

Фрагмент этот изображает душевное состояние беспокойства героини до знакомства ее с Алексеем.

В качестве следующего примера приведем фрагмент, в котором изображаются характерные движения героини, согласованные с ее психическим состоянием ожидания любви:

„Наталья в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказало ей [...]”;

„Она потупила глаза свои, но ненадолго [...]”;

„Снова взглянула на красавца [...]”;

„Снова запылала в лице своем и снова затрепетала в своем сердце.”¹⁵

Благодаря насыщению психологическим жестом повествовательной канвы сентиментальных повестей, Карамзин придает повествованию необычную динамичность, а изображая эмоциональные реакции героев, вызванные их психологическим состоянием, насыщает повествование эмоциональной, ярко выраженной экспрессивной тональностью.

Хотя сентиментальные повести — как жанровая форма — не были предусмотрены творческой программой писателя, все же апогея своего развития сентиментализм Карамзина достиг именно в этой художественной форме, обогащая русскую прозаическую литературу лиризмом сентиментальности, в котором он показал возможности своего сентиментального пафоса, осуществил и воплотил наиболее совершенно жанровую эстетику сентиментального творчества.

¹⁴ Н. М. Карамзин: *Наталья, боярская дочь*, Ленинград 1970, с. 48.

¹⁵ Там же, с. 51.

Lucyna Rożek

PROBLEM GATUNKU OPowieści Sentymentalnej NIKOLAJA KARAMZINA I ZASADY JEJ KONSTRUKCJI FABULARNEJ

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę omówienia i sprecyzowania specyfiki rodzajowo-gatunkowego systemu poetyckiego, stworzonego przez Nikołaja Karamzina. Szczególną rolę w hierarchii ważności poszczególnych elementów tego systemu Karamzin przypisał kwestii wyboru — i nadania mu rangi głównego rodzaju literackiego. Tę uprzywilejowaną rolę pisarz nadał liryce, spośród zaś różnych gatunków liryki

wyróżnił szczególnie lirykę miłosną. W świetle poglądów pisarza artystycznym przeznaczeniem liryki miłosnej miała być idealizacja otaczającej nas rzeczywistości, opiewanie miłosnych uczuć. Ostatecznie jednak Karamzin, wbrew założeniom, realizował swój program literacki w sferze epiki, a konkretnie — w ramach gatunku opowieści sentymentalnej. Opowieść reprezentowała dla pisarza tę artystyczną formę, która pozwoliła autorowi wyakcentować aspekt ludzkiej indywidualności, jej niezależności, неповtarzalności. W obrębie tego gatunku pisarz zdołał zrealizować określoną sferę treściowych i stylistycznych możliwości. Nowe czasy wniosły w ramy tego gatunku nowe treści, nowy stosunek autora do otaczającej go rzeczywistości, co z kolei uwarunkowało nową strukturę narracyjną, fabułę, kompozycję i język artystyczny opowieści sentymentalnej.

Lucyna Rożek

**THE PROBLEM OF GENRE OF NIKOLAY KARAMZIN'S SENTIMENTAL STORY
AND THE CONSTRUCTION OF ITS PLOT**

S u m m a r y

The paper is an attempt of discussing and precisising the genre-class characteristics of a poetic system created by Nikolay Karamzin. He ascribed the particular role in the hierarchy of importance of particular elements of the system to the question of choice — and giving it a rank of the main literary genre. This privileged role was ascribed to lyrics. Among various kinds of lyrics he especially underlined the lyrics of love. In the light of the artist's opinions, the idealization of reality around us, singing the song of love were to be the artistic destination of lyrics of love. But eventually, Karamzin, despite the assumptions, fulfilled his literary program in the sphere of epics, and more precisely, within the framework of sentimental story. A story was this artistic form, for the author, which allowed for stressing the aspect of the human individual features, human independence and uniqueness. The author was able to fulfill the definite sphere of contentual and stylistic possibilities. New times introduced new content into the scope of the genre, the new relations of the author to reality, and this, consequently, has preconditioned the new narrational structure, plot, composition and artistic language of the sentimental story.