

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1-31(Карамзин Н. М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

А. Н. Кудреватых
Т. А. Ложкова
Екатеринбург, Россия

СТРАДАНИЯ БЕДНОГО ЭРАСТА, ИЛИ О ЧЕМ «УМОЛЧАЛ» КАРАМЗИН

Аннотация. В статье анализируются особенности использования Н. М. Карамзиным приемов косвенного психологизма (описание жестов и мимики), а также художественные функции приема умолчания, впервые введенного писателем в русскую литературу в повести «Бедная Лиза», и позволившего значительно расширить возможности литературного психологического анализа. Авторы статьи приходят к выводу о том, что, благодаря широкому использованию приема умолчания, Карамзин достигает весьма значительной для своего времени глубины раскрытия внутренних переживаний Эрasta. Необходимым условием успешного решения данной задачи является активизация воображения читателя, который, опираясь на собственный психологический опыт, прозревает глубины душевной драмы героя и вольно или невольно начинает сочувствовать ему. Таким образом, писателю удается впервые в русской литературе достичь успеха в создании сложного и неоднозначного характера.

Ключевые слова: Н. М. Карамзин, «Бедная Лиза», психологизм, поэтика жеста, прием умолчания.

A. N. Kudrevatykh
T. A. Lozhkova
Yekaterinburg, Russia

THE SORROWS OF POOR ERAST OR ABOUT WHAT KARAMZIN REMAINED SILENT

Abstract. The article analyzes the features of Karamzin's indirect methods of psychological insight (such as a description of gestures and facial expressions), as well as the artistic functions of technique of concealment, which was first introduced in Russian literature by the writer in the story «Poor Liza», and significantly expanded the capabilities of the literary psychological analysis. The authors conclude that, due to the wide use of technique of concealment, Karamzin reaches, very large for its time, depth of the disclosure of Erast's internal experiences. A necessary condition for the successful solution of this problem is the intensification of the reader's imagination. Relying on his own psychological experience, he starts to see the depth of the hero's psychic drama and wittingly or unwittingly begins to sympathize with him. Thus, the writer manages in the creation of complex and ambiguous nature for the first time in Russian literature.

Keywords: N. M. Karamzin, «Poor Liza», psychologism, poetics of gesture, technique of concealment.

Произведением, закрепившим за Н. М. Карамзиным ведущее место писателя-психолога в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков, стала маленькая повесть «Бедная Лиза».

Основную эстетическую ценность повести Карамзина обычно видят в художественно убедительном изображении чувств обыкновенного человека. Конечно, любовь изображали и до Карамзина. Но, как отмечает, Ф. З. Канунова, высокая нравственная основа сюжета позволяет автору опозитивировать это чувство. Новаторским был и подход к его изображению: «Многое изменяет Карамзин в самом методе раскрытия внутреннего мира человека. В этом смысле произведения Карамзина даже и сравнивать нельзя с предшествующей ему литературой» [Канунова 1967: 48]. Повесть, с одной стороны, вписывалась в уже успевшие сложиться к тому времени жанровые каноны, а с другой — ознаменовала собой новый этап их формирования [Павлович 1974: 149]. В отличие от предшественников, предлагавших читателям умозрительные, идущие от рационалистических схем, в определенном отношении условные рассуждения о сложностях человеческих отношений, Карамзин представил в своей повести их живую реальность. Каждый поворот в судьбе героев, каждое их действие (например, влюбленность

Лизы в Эрasta, или ее самоубийство) психологически оправданы: «Таким образом, замечательное умение писателя найти тонкую психологическую мотивировку поступков, акцент на душевных побуждениях героев, лирическая взволнованность — все это значительно отличало прозу Карамзина от его многочисленных русских предшественников» [Канунова 1967: 50].

Все способы изображения переживаний героев в интересующей нас повести представляют собой систему, целостность которой определяется переходом от рассуждения о человеческих чувствах, их обозначения (что можно увидеть у предшественников — отца и сына Эминых, Львова и других авторов ранних сентиментальных произведений) к полнокровному, эмоционально окрашенному их изображению. Так, усилению психологической насыщенности повествования помогают специфические стилистические приемы [Аюпов 1999: 43–44; Соловьева 1999: 15]. Замечена повышенная экспрессивность и субъективизированность повествования в повести [Шаврыгин 1999: 17–18]. Важные функции берет на себя пейзаж [Топоров 1992: 3–36]. Особое внимание уделяется жесту, мимике, диалогам и монологам персонажей, психологическому параллелизму описаний природы (пейзаж) и эмоционального состояния Ли-

зы и Эраста, т. е. приемам, характерным для так называемого «косвенного» психологизма [Гинзбург 1999: 297; Страхов 1973: 3–4]. Так, например, отмечая богатство эмоциональных оттенков, присущих душевному миру персонажей повести, Н. Г. Пурьскина справедливо обращает внимание на особое мастерство писателя, блестяще использующего возможности языка жестов: «Жест — самый чуткий и искренний вестник душевных движений человека, который далеко не всегда может словами поведать о своих чувствах» [Пурьскина 1985: 117]. В целом результаты наблюдений за особенностями поэтики мимики и жеста в «Бедной Лизе», сделанные специалистами, представляются нам весьма плодотворными. Однако, на наш взгляд, от внимания исследователей до сих пор ускользает одна тонкость, которая представляется весьма существенной для понимания карамзинского замысла.

Если внимательно проследить за всеми случаями обращения Карамзина к жесту или мимике как средствам передачи душевных состояний персонажей, то обнаруживается определенная разница в самом характере описания, в зависимости от того, о каком персонаже идет речь: о Лизе или об Эрасте.

Во-первых, количественно преобладают описания, связанные с Лизой. Во-вторых, в них можно увидеть определенные содержательные изменения от начала повести к ее финалу. Первое описание внешности героини предельно кратко: отмечена ее «редкая красота» (607)¹. Казалось бы, использован условный прием, позволяющий создать идеальный образ. Однако далее следуют довольно развернутые описания, которые принадлежат очень внимательному, заинтересованному наблюдателю, отмечающему мельчайшие детали во внешности и поведении девушки: «Она показала ему цветы — и покраснелась <...> Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, — еще более покраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля» (608); «Услужливая Лиза, не дождавись ответа от матери своей — может быть, для того, что она его знала наперед, — побежала на погреб — принесла чистую кринку, покрытую чистым деревянным кружком, — схватила стакан, вымыла, вытерла его белым полотенцем, налила и подала в окно, но сама смотрела в землю» (609); «Тут в глазах Лизиных блеснула радость, которую она тщетно сокрыть хотела; щеки ее пылали, как зари в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правую рукою» (610). Бросается в глаза конкретность деталей, которую мог запомнить и воспроизвести только тот, кто был очевидцем очаровательной сцены: именно на левый рукав смотрела Лиза, и щипала она его именно правой рукой. В начальных описаниях можно увидеть и наличие своего рода «отвлекающего фактора», мешающего полностью сосредоточиться на наблюдении. В качестве такового могут выступать прохожие на улице: «Молодой человек не хотел удерживать ее, может быть, для того, что мимоходящие начали останавли-

ваться и, смотря на них, коварно усмехались» (608). Чуть позже аналогичную функцию возьмет на себя мать Лизы: «Всякий догадается, что он после того благодарил Лизу и благодарил не столько словами, сколько взорами. Между тем добродушная старушка успела рассказать ему о своем горе и утешении — о смерти мужа и о милых свойствах дочери своей, об ее трудолюбии и нежности, и проч. и проч. Он слушал ее со вниманием, но глаза его были — нужно ли сказывать где?» (609) В последнем отрывке недвусмысленно обозначается тот, кому принадлежит замеченный нами внимательный взгляд — Эраст. Соотнесение первой краткой ремарки и следующих за ней развернутых описаний дает неожиданный эффект: очевидно, именно редкая красота Лизы поразила героя, остановила его внимание, побудила всмотреться и даже начать разговор.

Далее мы можем заметить еще одну особенность: заинтересованный наблюдатель склонен обнаруживать свое присутствие далеко не сразу. Поначалу описание кажется абсолютно объективированным, авторским, и лишь к финалу из тени выступает тот, кому на самом деле принадлежит столь внимательный взгляд: «На другой день ввечеру сидела она под окном, прядла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: “Ах!..” Молодой незнакомец стоял под окном» (609); «Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, представляли блестящие капли на зеленом покрове натуры. Везде царствовала тишина. Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света. Но Лиза все еще сидела подгорюнившись <...> Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: “Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, — и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: “Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей”. Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!” Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом. Вдруг Лиза услышала шум весел — взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке — Эраста» (611). Сама структура фразы выстроена в приведенных фрагментах так, что читатель получает возможность увидеть целую мизансцену: мечтательная героиня сидит у окна, напевая и не замечая, как на нее смотрит герой ее грез. Еще более выразительна вторая мизансцена: трудно сказать, как долго сидела Лиза на берегу, и снова не замечая Эраста, старающегося незаметно подплыть как можно ближе. Судя по тому, что героиня слышала шум весел только тогда, когда любимый был уже рядом, грести он старался

¹ Цит. по: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2-х т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. указанием страницы.

как можно аккуратнее, но получилось это у бело-ручки-барина не совсем ловко, и он был все-таки замечен Лизой.

Постепенно характер описаний меняется: они становятся более выразительными. Теперь акцент делается не на внешнем аспекте происходящего, но на чувствах, которые обнаруживаются за тем или иным движением, жестом: «А Лиза, Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем — не могла отнять у него руки — не могла отворотиться, когда он приближался к ней с розовыми губами своими...» (612). Наблюдатель, в качестве какового снова оказывается Эраст, становится способным не только тщательно фиксировать внешние признаки переживаний, но и «читать» их, понимать. Душа героини раскрывается ему. Наконец, далее в свои права вступает слово: «“Ах, Эраст! — сказала она. — Всегда ли ты будешь любить меня?” — “Всегда, милая Лиза, всегда!” — отвечал он. — “И ты можешь мне дать в этом клятву?” — “Могу, любезная Лиза, могу!” — “Нет! мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эраст, верю. Уже ли ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому нельзя быть?” — “Нельзя, нельзя, милая Лиза!” — “Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!” — “Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать”. — “Для чего же?” — “Старые люди бывают подозрительны. Она вообразит себе что-нибудь худое”. — “Нельзя стать”. — “Однако ж прошу тебя не говорить ей об этом ни слова”. — “Хорошо: надобно тебя послушаться, хотя мне не хотелось бы ничего таить от нее”. — Они простились, поцеловались в последний раз и обещались всякий день ввечеру видаться или на берегу реки, или в березовой роще, или где-нибудь близ Лизиной хижины, только верно, непременно видаться. Лиза пошла, но глаза ее сто раз обращались на Эраста, который все еще стоял на берегу и смотрел вслед за нею» (612–613).

Если же теперь мы обратимся к аналогичным описаниям, связанным с образом Эраста, то обнаружим, что они встречаются в тексте гораздо реже и отличаются предельной лаконичностью: «Молодой, хорошо одетый человек, приятного вида, встретился ей на улице» (608). Чей это взгляд? В описании отсутствует восхищение, удивление, оно лишено эмоциональной экспрессивности, «влюбленности» (ср. с «редкой красотой» Лизы). Так об Эрасте может сказать любой наблюдатель, например, знакомый с ним автор. Далее читаем: «Он слушал ее со вниманием, но глаза его были — нужно ли сказывать где?» (609); «Эраст простился с ними до свидания и пошел» (610) и т. п. А вот о чувствах, которые испытывает Эраст в ту или иную минуту, говорится довольно откровенно, причем в такие моменты не возникает необходимости в описании их внешних проявлений или признаков: «Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ее не трогали его так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны...» (615); «Эраст не мог уже доволен быть одними невинными ласками своей Лизы — одними ее любви исполненными взора-

ми — одним прикосновением руки, одним поцелуем, одними чистыми объятиями. Он желал больше, больше и, наконец, ничего желать не мог, — а кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение *всех* желаний есть самое опасное искушение любви. Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспалая его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог *гордиться* и которые были для него уже не новы» (616).

Чем же объясняется такое различие в описаниях: мимика, жесты Лизы передаются тщательно, детально, в то время как к Эрасту данный прием применяется редко и скупое? Объяснение мы видим в том, что вся история трагической любви рассказывается автором со слов героя. Именно Эраст может поделиться своими впечатлениями в момент первой встречи, воскресить в своей памяти облик возлюбленной. Увы, увидеть героя глазами героини мы не можем. А сам он не стремится фиксировать внимание на своей особе, поскольку целиком поглощен Лизой, своими воспоминаниями о ней, готов говорить о ней бесконечно. Да ему и затруднительно было бы отслеживать собственную мимику или жесты. А вот чувства, которые испытывал в ту или иную минуту, он помнит хорошо и говорит о них прямо. Но слова эти оказываются явно недостаточными, чтобы передать всю глубину любви к Лизе, остроту и боль утраты, терзающие душу Эраста. Карамзин располагал весьма скромными средствами для выражения переживаний героев. Возможности современного писателю литературного языка были невелики, что и стало причиной его активной работы над их расширением и обогащением на протяжении всей творческой жизни, «Бедная Лиза» — лишь начало этой работы. Однако Карамзин находит замечательный выход: описание внешних проявлений того или иного переживания может раскрывать и чувства того, кому это описание принадлежит. Судя по всему, в момент исповеди Эраст был весьма сдержан, он не стал изливать свою душу слушателю, а просто воскресил в своей памяти драгоценные воспоминания о минутах, проведенных рядом с возлюбленной, и пересказал те признания, которые делал непосредственно Лизе. Автор выслушал героя по прошествии некоторого времени после основных событий. Мы не знаем, сколь долгим было это время, но рассказ и сами события дистанцированы друг от друга. Между тем, Эраст помнит каждую мелочь, каждое слово, он снова и снова воскрешает в своей памяти облик возлюбленной, и способен донести ее очарование до заинтересованного слушателя. Герой умалчивает о силе своих страданий, но сам характер его рассказа свидетельствует о неугасающем чувстве любви и неизбывном горе потери, которое, в конце концов, и сводит его в могилу.

Отсюда возникает некоторая психологическая дистанция между тем Эрастом, которого мы наблюдаем в начале повести («Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и

добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали»), и в ее финале. Автор не говорит нам прямо об изменениях в натуре героя под влиянием пережитого, но Эраст, исповедующийся незадолго до своей смерти, — явно другой человек, возможно, сломленный, но, несомненно, глубоко чувствующий и думающий и, увы, слишком поздно осознавший истинную ценность утраченного.

Повествование в «Бедной Лизе» оказывается многослойным, ибо рассказ автора-повествователя является выражением эмоциональной реакции на исповедь другого человека. Ведь он не был свидетелем происшедшего, он всего лишь пересказывает историю Лизы со слов Эраста. Значит, мы видим происходящее в повести одновременно глазами двух героев: Эраста и повествователя. Это Эраст присутствовал непосредственно во всех описываемых эпизодах, видел выражение лица Лизы, запомнил ее жесты, слова и передал их автору. А автор, пропустив его рассказ через свое личное восприятие, поделился им с читателем.

И вот тут возникает вопрос: каким образом автору удается представить читателю те моменты в жизни Лизы, когда Эраста не было рядом? Например, откуда он узнал о переживаниях Лизы в момент расставания с Эрастом? Вспомним данный эпизод: «Она пришла в себя — и свет показался ей уныл и печален. Все приятности природы сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу. “Ах! — думала она. — Для чего я осталась в этой пустыне? Что удерживает меня лететь вслед за милым Эрастом? Война не страшна для меня; страшно там, где нет моего друга. С ним жить, с ним умереть хочу или смертию своею спасти его драгоценную жизнь. Постой, постой, любезный! Я лечу к тебе!” — Уже хотела она бежать за Эрастом, но мысль: “У меня есть мать!” — остановила ее. Лиза вздохнула и, преклонив голову, тихими шагами пошла к своей хижине» (618). Ведь впоследствии у Лизы уже не было возможности поделиться с возлюбленным своими мыслями и чувствами?

Еще более характерен в данном отношении эпизод самоубийства: «Лиза очутилась на улице и в таком положении, которого никакое перо описать не может. “Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!” — вот ее мысли, ее чувства! Жестокий обморок перервал их на время. Одна добрая женщина, которая шла по улице, остановилась над Лизою, лежавшею на земле, и старалась привести ее в память. Несчастная открыла глаза — встала с помощью сей доброй женщины, — благодарила ее и пошла, сама не зная куда. “Мне нельзя жить, —

думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную!.. Нет! небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!”» (620). Откуда автор мог узнать, что чувствовала и о чем думала Лиза ту роковую минуту? Кто мог видеть, что, не выдержав эмоционального потрясения, Лиза упала в обморок и ей помогла какая-то «добрая» женщина? Да, в какой-то момент рядом оказалась девочка Анюта, с которой Лиза передала матери злосчастные деньги. Но и с ней Лиза не поделилась своими переживаниями. Ведь абсолютно невозможно представить себе, что сунув Лизе деньги и приказав слуге «выпроводить» ее со двора, Эраст затем незаметно пошел за ней следом и наблюдал сцены с обмороком и Анютой, а затем и самоубийство?

С нашей точки зрения, в подобных эпизодах мы имеем дело уже с авторским воображением. Личный повествователь как бы додумывает, домысливает, фантазирует, восполняя недостаток информации, и представляет нам не столько реальную картину, имевшую место в действительности, сколько образы, возникшие в его сознании. В этом отношении вся повесть оказывается в значительной степени плодом фантазии повествователя, а исповедь Эраста выполняет роль импульса, спровоцировавшего его творческую инициативу. Следовательно, Лиза и Эраст предстают перед читателями одновременно и как не зависящие от повествователя персонажи, объективированные от него в достаточной степени, чтобы самостоятельно выстраивать свою жизнь, и как плод его воображения, его мечты, творческой фантазии. Благодаря этому все произведение в большой степени оказывается «зеркалом души» личного повествователя. А это уже дорога к прямому изображению процессов внутренней жизни.

Но есть в повести моменты, когда автор останавливает порыв своего воображения и умолкает, давая читателю возможность самостоятельно поразмышлять над происходящим, всмотреться и, так сказать, «вчувствоваться» в него, ощутить особую эмоциональную близость с героями.

Прием умолчания оказывается весьма эффективным в том случае, когда Карамзин стремится раскрыть особо сложные для изображения эмоциональные состояния героев: «Лиза стояла подле матери и не смела взглянуть на неё. Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в эту минуту» (618).

Иногда повествователь может открыто отказаться от словесного обозначения переживаний героев: «Она едва смела верить ушам своим и ... Но я бросаю кисть. Скажу только, что в сию минуту восторга исчезла Лизина робость — Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем» (612). Далее читатель волен представить себе мизансцену, сам придумывать и выбирать те способы, которыми Лиза дала понять Эрасту, как сильно она любит его.

Обращение к воображению и опыту читателя позволяет сделать изображение психологических моментов более сложным, поскольку характер ассоциаций воспринимающего художественный текст сознания весьма индивидуален. Благодаря такой субъективизации восприятия художественных

образов активизируются эмоции читателя — он начинает сочувствовать героям.

С этой точки зрения, принципиально показателен, на наш взгляд, финал повести. Перечитаем его внимательно: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Теперь, может быть, они уже примирились!» (621).

Почему автор-повествователь ни словом не обмолвился о том, каким образом Эраст узнал о самоубийстве Лизы, когда и при каких обстоятельствах это произошло?

Нам думается, что данное умолчание несет в себе глубокий психологический смысл. Читатель получает возможность сам поразмышлять над ситуацией. Опираясь на некоторое знание человеческой психологии, например, можно предположить, что, дав Лизе деньги, Эраст какое-то время считал, что «позаботился» о благополучии бывшей возлюбленной (испорченный средой мальчишка-дворянин придает деньгам определяющее значение в решении любого вопроса). Однако муки совести, принимаемые за желание убедиться в том, что все действительно улажено, и Лиза, например, вышла замуж, или, на худой конец, живет, ни в чем не нуждаясь, по прошествии времени, достаточного, по расчетам Эраста, для обретения ею душевного спокойствия, побуждают его «прогуляться» в знакомых местах. Можно даже заглянуть еще глубже в душу одного из самых сложных героев в русской литературе XVIII века и предположить, что Эраст лишь убеждает себя, что заботится о благополучии Лизы, на самом же деле не желает признаться себе в том, что жаждет доказательств ее верности. Таков лишь один из возможных психологических сценариев. Читатель имеет право нарисовать в собственном воображении иные его варианты. Например, через того самого слугу, которому было приказано «выпроводить» Лизу со двора, до Эраста донесли городские слухи о том, что на днях какая-то девушка бросилась в пруд, и неясное чувство тревоги погнало его в знакомые места, где его ждало ужасное открытие.

В любом случае, по прошествии некоторого времени Эраст оказался недалеко от дома Лизы и увидел его заколоченным, опустевшим. Что испытал герой в ту минуту? Какое душевное потрясение? У кого попытался узнать об исчезнувших обитательницах? Очевидно, у соседей — добрых «поселян», похоронивших и Лизу, и ее мать? Какие чувства хлынули в его душу, когда он услышал о самоубийстве героини? Кто показал ему могилу Лизы? Что пережил он, стоя возле нее? Как часто он впоследствии приходил на эту могилу? Личный повествователь умолчал об этом.

Возможно, причина в том, что сам Эраст не смог выразить свои чувства. Но ведь мы знаем, что автор в таких случаях обычно давал волю своему воображению и додумывал, домысливал

недостающие звенья в цепочке изображаемых душевных движений. Ему удалось донести до читателя даже переживания Лизы в последние минуты ее жизни, когда героиня находилась в состоянии сильнейшего аффекта. Почему же о переживаниях Эраста не сказано ни слова?

Мы можем предположить, что потрясение, которое испытал Эраст, было столь сильным, что рассказ о нем оказался абсолютно невозможным и для него самого, и для личного повествователя, и для автора произведения. В самом деле, какими средствами в момент работы над повестью мог воспользоваться Карамзин? Написать о том, что герой побледнел, залился слезами, даже упал в обморок? Придумать ему внутренний монолог, в котором он клянет себя как убийцу любимой девушки? Скорее всего, Эраст в тот страшный момент и связать-то мелькавшие в его голове обрывки мыслей не смог бы, а потому внутренний монолог выглядел бы искусственно, психологически недостоверно. Все привычные и хорошо освоенные Карамзиным приемы оказываются слишком скудными, они не удовлетворяют писателя, поскольку не способны передать глубину и силу пережитого героем потрясения. Но если его нельзя «изобразить», «передать», то на него можно намекнуть многозначительным молчанием.

Наконец, умалчивает автор и об обстоятельствах смерти Эраста. Как долго после самоубийства Лизы он прожил? Угас ли от долгой болезни, спровоцированной сильнейшими переживаниями? Скончался ли скоропостижно? Все это уже не имеет значения для читателя, постигшего глубину душевной катастрофы, в любом случае ставшей истинной причиной и нравственной перемены в герое, и его физической смерти. Таким образом, найденный писателем прием умолчания позволяет блестяще справиться со сложнейшей психологической задачей. Интуитивно прозревая глубины психологической драмы героя, читатель вольно или невольно начинает сочувствовать ему и смягчает собственное сердце: становится возможным не только заgrabное примирение любящих, но и примирение читателя и Эраста.

ЛИТЕРАТУРА

- Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2-х т. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — Т. 1. — 142 с.
- Аюпов С. М.* Стилевые формулы Карамзина в романах Тургенева // Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре. — Ульяновск: УлГПУ, 1999. — С. 43–44.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — М.: Интрада, 1999. — 415 с.
- Канунова Ф. З.* Из истории русской повести: историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1967. — 188 с.
- Павлович С. Э.* Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века / под ред. А. В. Западова. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1974.
- Пурышкина Н. Г.* Слово и жест в сентиментальной повести («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: метод и жанр. — Л.: ЛГПИ, 1985. — С. 113–117.

Соловьева В. С. Перифразы в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник. Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изучения и преподавания. — Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. — С. 14–16.

Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: в 2 ч. — Саратов: Изд. Сарат. ун-та, 1973. — Ч. 1. — 105 с.

Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Карамзина // Славяноведение. — 1992. — № 5. — С. 3–36.

Шаврыгин С. М. Жанровое своеобразие повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник: Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. — Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. — С. 17–28.

Данные об авторах

Кудреватых Анастасия Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов 26.

E-mail: folkloristica@yandex.ru.

Ложкова Татьяна Анатольевна — доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов 26.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru.

About the authors

Kudrevatykh Anastasia Nikolaevna is a Candidate of Philology, associate Professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.

Lozhkova Tatyana Anatolyevna is a Doctor of Philology, Associate Professor of the Literature and Methods of Teaching Department, Ural State Pedagogical University.