Н. Д. КОЧЕТКОВА

ГЕРОЙ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА
2. ПОРТРЕТ И ПЕЙЗАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА*

Портрет и пейзаж в литературе в каждую эпоху по-своему соотносятся с изобразительным искусством. Но соотношение это далеко не прямолинейно. Достаточно напомнить, что классицизм в русской живописи, скульптуре и архитектуре продолжает господствовать, когда в литературе развивается сентиментализм (так же, как одновременно с расцветом классицизма в литературе ведущую роль в русской архитектуре продолжает играть барокко). К. В. Пигарев отметил, что в творчестве В. Л. Боровиковского происходит эволюция «не от классицизма к сентиментализму, а наоборот».[1]

Вместе с тем несомненно существуют и какие-то общие параллельные процессы. Для их более глубокого понимания необходимо обращение к проблемам эстетики того или иного направления, постижение «„эстетического климата“ эпохи».[2]

Принципы создания портрета и пейзажа в литературе русского сентиментализма глубоко связаны и с идейно-философской проблематикой этого направления, и с его жанрово-стилистическими особенностями. Как известно, в литературе классицизма с его главенствующими высокими жанрами оды, трагедии и ораторской речи героями были по преимуществу цари, политические деятели и полководцы. Главная задача писателя — подчеркнуть величие их внешнего облика, что достигалось чаще всего уподоблением их античным богам. Конкретных же черт было предельно мало. Так, стремясь подчеркнуть красоту Елизаветы Петровны,

---

* Цифра 2 в подзаголовке означает продолжение исследования, начатого в предыдущем выпуске «XVIII век, сборник 14».

[1] Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966, с. 178.

[2] Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982, с. 7.

Ломоносов пишет: «Твой зрак прекраснее рая». В торжественной оде Екатерине II (1763) Херасков упоминает «богини лик прекрасный».[3] В программном стихотворении Ломоносова «Разговор с Анакреонтом» обнаруживаются основные принципы создания портрета, характерные для искусства классицизма. Художнику предлагается изобразить аллегорический образ России:

Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу.
Одень, одень Ее в порфиру,
Дай скипетр, возложи венец...[4]

Совершенно очевидна связь словесного изображения с парадным портретом XVIII в. Но если Ломоносова привлекает прежде всего гражданственно-патриотическая проблематика, то многие одописцы, так же как и художники XVIII в., при создании парадного портрета оказываются подчинены исключительно комплиментарной задаче.

Своеобразной оппозицией этому официальному искусству в живописи становится интимный портрет, в котором «показным сторонам жизни художники стремились противопоставить внутренние, нравственные ценности человеческого существования».[5] В 1780—1790-е гг. новые тенденции портретной живописи проявляются в творчестве Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и, особенно, В. Л. Боровиковского.[6] Особое распространение приобретают миниатюрные изображения: они становятся семейной реликвией, залогом дружбы или любви. Своеобразной параллелью этим явлениям в живописи оказывается процесс трансформации жанровой системы в литературе. Предпочтение отдается более камерным по характеру и менее громоздким по объему жанрам. В лирике торжественная ода начинает уступать место песне, элегии и т. п. В прозе выдвигаются повесть, путешествие, прозаический этюд — жанры, представляющие более богатые возможности для описания облика героев.

Внимание к портрету возрастает и в связи с появлением интереса к отдельной конкретной личности, к «внутреннему человеку». Возникает проблема соотнесенности внутреннего и внешнего в человеке. На первых порах это вызывает широкое увлечение физиогномикой. Огромную популярность в России конца XVIII в. приобретает И. К. Лафатер и его «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» (1775—

---

[3] Херасков М. М. Избр. произведения. Л., 1961, с. 60.

[4] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959, т. 8, с. 766.

[5] Поспелов Г. Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII—начала XIX века. — В кн.: Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1968, с. 238.

[6] См.: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII—XIX веков. М., 1975.

1778), где была предпринята попытка объяснить характер человека по его внешности. Теорией Лафатера увлекались в кружке Новикова, переписку со швейцарским философом вели И. П. Тургенев, Н. М. Карамзин, в конце 1790-х гг. — императрица Мария Федоровна. Лафатер переслал ей, в частности, свое собрание физиогномических рисунков, сопровожденных его комментирующими стихотворными подписями.[7] Часть своего «физиогномического кабинета» Лафатер предлагал И. П. Тургеневу.[8]

В повести «Лиодор» (1792) Карамзин рисует портрет героя, явно руководствуясь теорией Лафатера: «Прекрасное, умное лицо — большие, черные, огненные глаза, светлое зеркало великой души; открытый, высокий лоб с тремя или четырьмя ровными углубленными чертами, которые показывали опытность и претерпенные печали — бледные щеки, с самою тонкою розовою оттенкою — и еще нечто такое, чего описать невозможно, но что всего сильнее действует на сердце...» [9] Этой портретной характеристике нетрудно найти параллели в сочинениях Лафатера. Карамзин, в частности, упоминал о том, что купил у него рукопись «Сто тайных физиогномических правил».[10] Возможно, это был один из списков «Разных физиогномических наблюдений, сообщенных друзьям в манускрипте» (1789). Русский перевод этого сочинения, изданного после смерти автора на немецком языке в 1802 г., был осуществлен Алексеем Смирновым и посвящен М. М. Сперанскому.[11] Подробно характеризуя разные типы лица, Лафатер отмечал, что «лоб, прекрасно возвышенный <...> принадлежит к сорту лбов, одаренных благородною величавостью».[12] Упоминал он также, что «глаза большие, открытые, светло-проницательные, выражающиеся с большим движением <...> всегда имеют точно сии пять свойств: быстрый и острый взор, пригожство и вкус, вспыльчивость, гордость и исступленную к женщинам любовь».[13] Эти «физиогномические наблюдения» могут служить своеобразным ключом для понимания характера карамзинского Лиодора и его тайны. В ходе повествования русский автор размышляет о теории Лафатера: «Лафатер говорит, что, пробыв с человеком два дни от утра до вечера, проницательный наблюдатель успеет осмотреть все ущелины его сердца. Я думаю, что Лафатер прав и что человек никаким притворством не может скрыть своей внутренности от острых глаз <...>» [14] Высказанное суждение можно рассматривать как отголосок юно-

---

[7] Johann Kaspar Lavater's Briefe an die Kaiserin Maria Feodorowna... über den Zustand der Seele nach dem Tode. St.-Pb., 1858.

[8] Лафатер И. К. Письмо к И. П. Тургеневу (1799—1801). — ГПБ, ф. 286 (Жуковский), оп. 2, № 325.

[9] Московский журнал, 1792, ч. 5, кн. 3, с. 308.

[10] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 117.

[11] ГПБ, ф. 731 (М. М. Сперанский), № 2290.

[12] Там же, л. 6 об.

[13] Там же, л. 10 об.

[14] Московский журнал, 1792, ч. 5, кн. 3, с. 317.

шеских увлечений Карамзина, возникших, очевидно, под влиянием представлений, господствовавших в среде московских масонов. Широкий интерес к Лафатеру и его учению, проявившийся в России XVIII и XIX вв., был связан с гуманистической концепцией личности, которую проповедовал швейцарский философ.[15] Тесные связи Лафатера с Павлом Петровичем и Марией Федоровной были свидетельством известной оппозиционности к правительству Екатерины II, что также, по предположению Ю. М. Лотмана, не прошло мимо внимания Карамзина.[16]

Но личная встреча с Лафатером во время путешествия в известной мере разочаровала Карамзина, а главное, вернувшись из Европы, он обрел самостоятельность и независимость от масонского кружка. Уже в «Московском журнале» встречается ряд весьма скептических высказываний Карамзина по поводу Лафатера, который «простирает свое умозрение далее надлежащего».[17] При описании внешности Гердера в «Письмах русского путешественника» Карамзин замечает: «Лоб и глаза его показывают необыкновенный ум». Здесь же, однако, следует поспешная оговорка: «...но я боюсь, чтобы вы, друзья мои, не почли меня каким-нибудь физиогномическим колдуном».[18] В повести «Наталья, боярская дочь» содержится шутливое замечание в связи с описанием внешности героини: «Сократ говорил, что красота телесная бывает всегда изображением душевной. Нам должно поверить Сократу».[19] Но одновременно Карамзин публикует свою «Сказку о прекрасной царевне и счастливом Карле», в которой развивается мотив Ш. Перро: любовь преображает некрасивую внешность, и безобразие кажется красотой. Хотя сюжетно эта сказка связана с повестями немецкого новеллиста Антона Валля,[20] упомянутый мотив приобретает существенное значение в системе эстетических взглядов и самого Карамзина, и других русских сентименталистов. Они по-своему подходят к тем проблемам, которые на ином, конечно, уровне поставил и Д. Дидро в «Философском исследовании о происхождении и природе прекрасного» (1752). «Есть существа, — писал Дидро, — которые нам нравятся, не будучи красивыми, и другие, которые не нравятся нам, несмотря на их красоту».[21] Одна из основных идей этого трактата — «красота заложена в восприятии отношений»[22] —

---

[15] См.: Heier E. Das Lavaterbild im geistigen Leben Rußlands des 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1977; Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII—XIX вв. Л., 1984, с. 25.

[16] Лотман Ю. М. Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг. — В кн.: XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII—начало XIX в., Л., 1981, с. 118—121.

[17] Московский журнал, 1791, ч. 3, кн. 2, с. 221.

[18] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 75.

[19] Московский журнал, 1791, ч. 8, кн. 1, с. 23.

[20] См.: Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, 1960, S. 150.

[21] Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 113.

[22] Там же, с. 126.

оказывается далеко не чуждой и русской литературе сентиментализма. Перед ней, как и перед европейской литературой, возникает также вопрос о «споре древних и новых». Карамзин публикует рецензию на сочинение Г. Э. Гроддека «О сравнении древней, а особливо греческой с немецкою и новейшею литературою», в которой, в частности, содержится следующее рассуждение: «Не есть ли красота и совершенство нечто весьма относительное... нечто такое, чего во всей чистоте не найдешь ни у какого народа и ни в каком сочинении?» [23]

Для эстетики как европейского, так и русского сентиментализма характерно соединение категорий эстетических и этических (прекрасное — доброе, безобразное — злое). Внутренняя, душевная красота начинает цениться выше, чем красота внешняя, физическая. Своеобразное кредо писателей нового направления представляет собой стихотворение Муравьева «Истинная красота» (между 1779 и 1784?):

Взор сияющ, очи ясны,
Сладок голос уст твоих —
Все черты твои прекрасны,
Нина, — лучше сердце их.
Мы сперва к тебе влекомы
Внешней вида красотой.
Более с тобой знакомы —
Забываем образ твой.
Удивленье наше данью
Добродетелям твоим.
Дух, отверстый состраданью,
Тьмою прелестей ценим.[24]

Стихотворение завершается строками, обнаруживающими соотнесенность размышлений об «истинной красоте» с темой скоротечности времени:

Как весна твоя прекрасна,
Будет осень хороша.
Старость прелестям опасна,
В вечной юности душа.[25]

Восхваляя «вечную» душевную красоту, сентименталисты стремятся обнаружить и ее внешние проявления. Традиционный эпитет «прекрасная» всё чаще заменяется иным — «милая». Возникает даже своеобразное противопоставление: красивое лицо и милое лицо. Предпочтение неизменно отдается последнему, так как внутреннее важнее внешнего. «Окрестности Дрезденския прекрасны, а Лейпцигския милы, — пишет Карамзин. — Первыя можно уподобить такой женщине, о которой все при первом взгляде кричат: какая красавица!, а последния такой, которая

---

[23] Московский журнал, 1791, ч. 1, кн. 2, с. 249.
[24] Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967, с. 224—225. (Б-ка поэта, большая серия).
[25] Там же, с. 225.

всем же нравится, но только тихо; которую все же хвалят, но только без восторга; о которой с кротким, приятным движением души говорят: она миловидна!»[26] Самое представление о красоте как бы раздваивается: традиционной «красавице» противостоит героиня нового типа: «милая», вызывающая симпатии. В восприятии прекрасного начинает проявляться личный, субъективный момент, хотя он и не отменяет объективного.

Наблюдая гулянье в Киеве, В. В. Измайлов замечает женщину, отличающуюся красотой: «Вот красавица во всех чертах и во всем стане!» «Но душа, — продолжает писатель, — еще не прикасалась к ея взорам, к ея физиогномии, к ея телодвижению, будто она ожидает чуда Пигмалионовой любви».[27] Здесь же говорится о девушке «не прекрасной, но милой», покоряющей путешественника своей улыбкой.

Подобным образом меняется и характеристика героя. В повести Карамзина «Юлия» князь N*, красавец, «прекрасный собою», оказывается отрицательным персонажем. Его антиподом выступает Арис, о котором говорится: «Не будучи красавцем, он нравился своею миловидностию и кроткими любезными взорами, одушевленными огнем внутреннего чувства».[28]

Своеобразный итог подобных наблюдений подводит А. А. Прокопович-Антонский, опять-таки соотнося свои выводы с теорией Лафатера: «...как красота, так и безобразие физическое весьма много зависит от красоты и безобразия нравственного. Лице есть зеркало души. Не много Лафатеров! Не для многих значительно сие зеркало, не многие способны читать в самых тонких, едва-едва приметных оттенках лица сокровенные свойства души человеческой, между тем как всякой почти легко может различить ощутительные черты добродетели и порока».[29]

Несмотря на полемику с Лафатером, его учение достаточно долго вызывает интерес русских авторов вплоть до Лермонтова, Герцена, Тургенева, Толстого.[30] Но уже писатели XVIII в. стремились преодолеть те искусственные рамки, которыми физиогномика ограничивала процесс художественного творчества. Создание портрета в литературе (как и в изобразительном искусстве) оказывалось все теснее связанным с более глубокими психологическими задачами. Скептическое отношение к системе Лафатера высказывает не один Карамзин. Радищев в «Путешествии

---

[26] В первоначальных вариантах текста вместо слова «милы» было «приятны». См.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 61, 416.

[27] Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию. М., 1802, ч. 1, с. 162—163.

[28] Русская сентиментальная повесть. М., 1979, с. 107.

[29] Прокопович-Антонский А. А. Слово о воспитании. М., 1798, с. 14.

[30] См.: Гудзий Н. К. Элементы физиогномики в творчестве Льва Толстого: (Толстой и Лафатер). — В кн.: Проблемы сравнительной филологии: Сб. статей к 70-летию чл.-корр. АН СССР В. М. Жирмунского. М.; Л., 1964, с. 354—362.

из Петербурга в Москву» (глава «Новгород») достаточно иронически упомянул о Лафатере. Приступая к описанию внешности купца Карпа Дементьича и его семейства, писатель замечает: «Если точных не опишу портретов, то доволен буду их силуетами. Лаватер и по них учит узнавать, кто умен и кто глуп».[31] Далее следует одна из интереснейших портретных зарисовок, соединяющих в себе сатирико-бытовые и психологические элементы. Позднее в трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии» Радищев высказывает свою явную неудовлетворенность теорией Лафатера: «...оставим правила вероятной, но далеко распростертой и от того бессущественной его физиогномии».[32]

Весьма скептически отнесся к учению Лафатера мемуарист П. С. Батурин. Описывая события 1790—1791 гг., он рассказывает любопытный эпизод: «...я хотел взять к себе селвскую девку простого и безвинного поведения <...>. Между многих, которые мне рекомендованы были, выбор мой пал на одну, которой черты лица были довольно приятны, а обманчивый вид невинности казался предвещать добронравие. Я, рассматривая первые и последний по правилам господина Лафатера, мнил, что оные обещают доброту и простосердечие; однако скоро узнал, что я в заключении своем безмерно ошибался и что я не имею дару узнавать по физиогномии о свойствах людей, ибо короткое пребывание у меня сей мнимой агнессы произвело такую перемену в здоровье моем, что последствия того и поднесь чувствительны».[33]

Увлечение Лафатером и его физиогномикой высмеивает и А. А. Палицын, почитатель Руссо и переводчик «Новой Элоизы». В «Послании к Привете» (1807) он писал:

Всю подноготную Лафатерову знаем,
Недельные листы им заполняем,
И с Дидеротом мы его равняем,
Хоть тем с Лафатером лишь сходен Дидерот,
Что видел у него я в том же месте рот.[34]

Этот выпад имел достаточно конкретную направленность: в «Вестнике Европы» Карамзин напечатал переводную статью из «Journal de Paris» «Сравнение Дидерота с Лафатером»,[35] в которой говорилось о сходстве их «пламенного ума и добродушия».

Интерес к физиогномике, с одной стороны, и скепсис по отношению к ней — с другой, проявились в массовой литературе русского сентиментализма двояким образом. При создании портрета героев и особенно героинь выработался определенный стереотип. Он отражал представления о некоем идеале, воплощав-

---

[31] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938, т. 1, с. 265.
[32] Там же, т. 2, с. 50.
[33] Батурин П. С. Записки. — Голос минувшего, 1918, № 4—6, с. 200.
[34] Палицын А. А. Послание к Привете. Харьков, 1807, с. 53—54.
[35] Вестник Европы, 1802, ч. 2, № 5, с. 39—41.

шем качества, наиболее привлекательные с точки зрения «чувствительного» человека. Героиня должна была быть нежной, кроткой, и внешним соответствием этому оказывался, в частности, постоянный портретный штрих — голубой цвет глаз. «Томные, лазуревые глаза ее изображали кроткую ее душу»;[36] «голубые глаза ее были зеркалом нежного сердца», «ее лицо, милое и доброе, показывало кроткую, чувствительную душу»,[37] — вот типичная характеристика внешности героини. Некоторые авторы лишь упоминали о «нежно-голубых» глазах, «голубо-небесных взорах»,[38] другие живописали портрет достаточно детально. Так, П. Ю. Львов в повести «Роза и Любим» (1790) описывает красоту своей героини, пятнадцатилетней Розы, не скупясь на сравнения: «Не было ни одной лилеи, которая бы превосходила ее белизну, всякая роза в лучшем своем цвете уступала свежему румянцу ее ланит и алости ее нежнейших губ; эфирная светлость яснее не бывала ее голубых глаз, кои пылали уже огнем непонятной страсти; русые волоса, непринужденно крутясь, струились по ее стройному стану и кудрями развевались от ее скорой походки по ее плечам; спокойное ее чело ясно изображало непорочность ее мыслей и сердца».[39] Элементами стереотипа становятся упоминания о распущенных по плечам волосах (чаще всего русых), румянце, алых устах. Все названные детали повторяются при создании портрета героини из вставной новеллы в «Часах задумчивости» (1799) Я. А. Галинковского: «Прекрасные, темно-русые, долгие волосы, распускающиеся кудрями по плечам, румянец розы в щеках, прелестные, алые уста, как кораллы с жемчугом, небесная улыбка, грудь белая, как пух лебедя, милые, сияющие голубые глаза».[40] В пределах стереотипа, разумеется, были возможны вариации, а иногда и попытки преодоления сложившейся традиции. Так, в повести В. В. Измайлова «Ростовское озеро» у героини черные волосы и голубые глаза. Печатая повесть в «Приятном и полезном препровождении времени», издатель В. С. Подшивалов сделал в связи с этим следующее примечание: «Предупреждая критиков, требующих для черных волос черных и глаз, мы скажем, что Натура не сообразуется иногда с их правилами».[41]

Тем не менее в литературном и читательском сознании прочно укрепился определенный образ идеальной героини, и

---

[36] Каменев Г. П. Инна. — В кн.: Русская сентиментальная повесть, с. 187.

[37] Перевощиков В. М. Модест и Софья. — Цветник, 1810, ч. 6, с. 281.

[38] А. М. О. Любим и Лиза, или Жизнь добродетельных супругов. М., 1803, с. 25.

[39] Львов П. Ю. Роза и Любим. — В кн.: Русская сентиментальная повесть, с. 36.

[40] Галинковский Я. Часы задумчивости. М., 1799, ч. 1, с. 56—57.

[41] Приятное и полезное препровождение времени, 1795, ч. 6, с. 299. Примечание подписано буквой «П.», как обычно подписывался Подшивалов.

с этим пришлось считаться самому автору «Бедной Лизы». В первой публикации карамзинской повести у героини «черные глаза», в последующих — «голубые». Характерно, что эта правка появилась именно в «Бедной Лизе», наиболее популярной повести Карамзина, сделавшейся своеобразным манифестом русского сентиментализма. В «Наталье, боярской дочери» остались упоминания о черных глазах героини, ее «черных пушистых ресницах». «Алейший румянец» на ее «белом лице» и «белое, румяное лицо» героя — детали, которые отчасти связаны с фольклорной стилизацией повести. Но стилизация эта достаточно поверхностна. В целом в повести Карамзина, так же как и в его поэме «Илья Муромец», «даются явно эстетизированные образы».[42] Наталья оказывается скорее сентиментальной барышней XVIII в., чем древнерусской боярышней. Соответственно в ее портрете также присутствуют черты стереотипа. Описывая пробуждение героини, Карамзин упоминает о ее «распущенных темно-русых волосах, лежащих на плечах», «утреннем наряде», «белой полуоткрытой груди», «до нежного локтя обнаженной руки». Подобные детали, связанные с домашним, интимным характером изображения, появляются и в русской живописи 1790-х гг. Таков, например, портрет О. К. Филипповой (около 1790) работы В. Л. Боровиковского.[43] Во многих других его женских портретах варьируется тип «чувствительной» героини, изображенной в простом белом платье, с распущенными по плечам волосами, привлекающей своей непринужденностью и естественностью. Это было важным новшеством даже по сравнению с портретами Ф. С. Рокотова, представлявшего свои модели с тщательно сделанными прическами, в нарядных, «выходных» платьях (портрет А. П. Струйской, 1772; портрет неизвестной в розовом платье, 1770-е гг.). Излюбленным украшением героинь Боровиковского оказывается живой цветок (в волосах, в руке, стоящий рядом на столе) или лента: портреты Н. И. Львовой, Е. В. Торсуковой, М. И. Лопухиной, «Лизынька и Дашенька» и др.

Интересную аналогию портретному искусству русского сентиментализма представляет собой эпизод из повести А. И. Клушина «Несчастный М—в» (1793). В развитии сюжета этот эпизод играет очень значительную роль: объяснение влюбленных героев происходит во время работы М—ва над портретом своей ученицы Софьи. Автор повести как бы описывает одну из моделей Левицкого или Боровиковского: «Софья, одетая в белое простое платье, с розою на груди, с чиловым бантиком на темно-русых волосах, развевающихся от дуновения зефира, которые он перебирал бережно, с арфою в руках, садится в кресла. Во-

---

[42] Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство, с. 189.

[43] Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура, с. 64—66.

образите Эрату в шестнадцать лет, которой улыбка восхищает взоры, очаровывает сердца, — это будет Софья!»[44] Не исключено даже, что изображение Софьи с арфой было подсказано Клушину портретом смолянки Г. И. Алымовой (1776) работы Д. Г. Левицкого. Упоминание о музыкальных интересах «чувствительных» героев нередко встречается в сентиментальных повестях. В частности, о героине повести П. И. Шаликова «Алина и Теофиль» сообщается, что ее занятиями были «книги и арфа».[45] В «Российском Жилблазе» В. Т. Нарежного уже иронически задается вопрос, когда речь идет об избраннице сердца: «Умеет ли играть на арфе или жать пшеницу?»[46] Впрочем, и остальные детали портрета Софьи обусловлены именно стереотипом, во многом общим и для литературы, и для живописи.

Исследователь творчества Левицкого замечает, что он «стремился к закреплению найденных им выражений, к известной классификации душевных состояний людей, тем самым ставя определенный предел степени психологической разработанности человеческих образов».[47] Аналогичное явление можно наблюдать и в литературе русского сентиментализма, быстро усваивавшей определенные шаблоны в изображении «чувствительных» героев. Появление стереотипа способствовало расцвету эпигонства. Это в свою очередь давало благодатный материал для пародий. Традиционные портретные штрихи иронически перечисляются Н. Остолоповым при описании внешности горничной Груши в повести «Евгения, или Нынешнее воспитание»: «Груша собою была очень хороша; лицо ее хоть и не так было бело, как снег, румянец хотя несколько и не похож был на алую розу, глаза ее хоть и не были лазоревого цвета, однако ж Груша была очень хороша».[48]

Но одним из важнейших принципов искусства сентиментализма в лучших его проявлениях было как раз стремление пробудить интерес к конкретной человеческой личности, найти в ней нечто особое, индивидуальное, неповторимое. Между тем существование устоявшегося стереотипа входило в противоречие с этим принципом. Возможности создания словесного портрета оставались ограничены определенными рамками. Но, отчасти опираясь на опыт современной европейской литературы, отчасти совершая самостоятельные художественные открытия, русские писатели-сентименталисты начинают искать новые способы изображения героев.

---

[44] Русская сентиментальная повесть, с. 130.

[45] Шаликов П. И. Повести. М., 1819, с. 22.

[46] Нарежный В. Т. Российский Жилблаз, или Похождение князя Гаврилы Симоновича Чистякова. Петрозаводск, 1983, с. 392.

[47] Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964, с. 172.

[48] Остолопов Н. Евгения, или Нынешнее воспитание. СПб., 1803, с. 43.

Если их внешний облик очерчен даже достаточно традиционно, новые богатейшие возможности дает внимание к жесту, выражению лица, глаз. Появляется такое понятие, как «язык взоров», «язык сердца». Этот язык оказывается наилучшим толкователем чувств, внутренних переживаний, их мгновенной смены, перехода от одного состояния к другому. Умение видеть впервые осознается как особый, необыкновенно ценный дар. В стихотворении «Зрение» (1776, 1785?) Муравьев писал:

Во глубине души сокрытые движенья
Особые в очах находят выраженья.
Брегущим иногда молчание устам
Сказали очи всё взирающим очам.

Умение читать «язык взоров» открывает недосказанное:

Как искра бодрый взор приемлется сердцами,
Все может нежный глаз, сияющий слезами:
И радость, и печаль, любовь, и гнев, и страх
Изображает глаз мгновенья на крылах.
Понятий нежные оттенки представляет,
Природной чистоты он их не умаляет.[49]

Читая произведения европейских сентименталистов, русские авторы особое внимание обращают на примеры толкования взгляда или жеста. Так, характерно примечание Карамзина к отрывку из «Тристрама Шенди» Л. Стерна («История Ле-Февра»). Речь идет о значении взгляда, обращенного умирающим Ле-Февром на дядю Тоби и на сына. Карамзин разъясняет, что этот взор «положил связь» между стариком Тоби и маленьким Ле-Февром. Одновременно Карамзин восхищается отмеченной деталью, передающей внутреннее через внешнее.

В собственной практике русские писатели также стремятся найти средства, раскрывающие значение того или иного жеста, взгляда, улыбки. При этом особый интерес вызывает переход от одного состояния к другому и соответственно внешнее отражение этих внутренних движений. Так, в повести «Остров Борнгольм» Карамзин следующим образом описывает впечатление путешественника от первой встречи с «почтенным седовласым старцем»: «Ему хотелось быть приветливым, — хотелось улыбкою вселить в меня доверенность и приятные чувства дружелюбия, но знаки сердечной печали, углубившиеся на лице его, не могли исчезнуть в одну минуту».[50] Целая гамма переживаний выражается во взгляде таинственной незнакомки: «Она смотрела на меня неподвижными глазами, в которых видно было удивление, некоторое любопытство, нерешимость и сомнение».[51] В более поздней повести Карамзина «Марфа Посадница», связанной с новыми творческими поисками писателя, встречаем, однако, аналогичные

---

[49] Муравьев М. Н. Стихотворения, с. 161.
[50] Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 1, с. 667.
[51] Там же, с. 671.

по своим принципам портретные зарисовки. Карамзин по-прежнему стремится зафиксировать переход от одного состояния к другому, смену внутренних побуждений, о которых можно судить по внешним проявлениям. Так, например, о Марфе, начинающей свое выступление перед новгородцами, говорится: «Важность и скорбь видны на бледном лице ее... Но скоро осененный горестию взор блеснул огнем вдохновения, бледное лицо покрылось румянцем, и Марфа вещала...» [52]

Подобные зарисовки можно соотнести и с излюбленными у сентименталистов трактовками живописных и скульптурных портретов. Во внешних чертах, в выражении лица читаются внутренние побуждения, раскрывается нечто важное в человеке. В этом обычно присутствует и нравственная оценка, нередко сопряженная и с откровенным морализированием. Характерна, например, анонимная статья о живописи Ж.-Б. Греза, появившаяся в 1779 г. в «Санкт-Петербургском вестнике».[53] Статья, очевидно, оригинальная (автор упоминает, что «краски ослабил несколько и климат наш»), но интерпретация произведений Греза оказывается достаточно близка концепции Дидро, который восхищался тем, что «Грез всегда благонравен».[54] Анонимный автор высоко ценит картины «нежного сего художника», «честного и чувствительного человека, научающего или любить добродетель, или прельщаться простыми изображениями природы».[55]

Постепенный отказ сентименталистов от прямолинейной дидактики способствует более глубокому проникновению в человеческую психологию, что отражается и на восприятии произведений изобразительного искусства. Особенно ярко это проявляется у Карамзина.

В Мангеймском музее, где собраны копии с античных скульптур, Карамзин с особым вниманием рассматривает знаменитого «Лаокоона» и одновременно перечитывает соответствующий отрывок из «Энеиды» Виргилия, пересказывающий легенду о Лаокооне. В первоначальной редакции «Писем русского путешественника» автор говорит о принципиальном различии между трактовкой сюжета у Виргилия и у Фидия (Фидиаса): «Поэт удалился от художника. Он описывает последственное или разновременное действие (action successive), а художник представил — и по законам необходимости должен был представить — купное или единовременное (action simultanée). В стихах Виргилиевых змеи растерзали прежде двух сынов Лаокооновых, а потом уже его самого, бросившегося на помощь к своим детям; но Фидиас соединяет сии два момента, и драконы схватывают у него вместе и отца, и детей».[56] Карамзин отдает предпочтение худож-

---

[52] Там же, с. 687.

[53] Письмо к одному из издателей Вестника. — Санкт-Петербургский вестник, 1779, ч. 2, ноябрь, с. 356—359.

[54] Дидро Д. Эстетика и литературная критика, с. 352.

[55] Санкт-Петербургский вестник, 1779, ч. 2, ноябрь, с. 357.

[56] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 424.

нику перед поэтом: «*Виргилиево описание конечно хорошо; но* оно есть самая сухая история против Фидиасовой поэмы — так по справедливости можно назвать его трогательную группу, в которой видим сильное и стройное воображение, необыкновенную чувствительность и великое искусство художника, находить и показывать изящное в самом ужасном и возмутительном».[57] Карамзин воспринимает «Лаокоона» как писатель-сентименталист: «трогательная группа», «необыкновенная чувствительность» и т. п. Все эти пространные рассуждения не включаются, правда, в последующие издания «Писем русского путешественника», но сохраняется изъяснение внутренних переживаний, переданных скульптором: «С какою живостью изображена физическая боль в лице терзаемого старца! Как сильно изображена в нем и горесть нещастного родителя, который видит погибель детей своих и не может спасти их!» [58]

Интересно в этом отношении и восприятие Карамзиным картины Ш. Лебрена, изображающей Магдалину. Русский путешественник признается, что «шесть дней сряду» ходит в Кармелитский монастырь, «чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!» Воображение писателя как бы продолжает работу художника: «...я вижу *не холодныя краски, и не бездушное полотно, но живую, Ангельскую* красоту, в горести, в слезах, которыя из небесных голубых глаз ея льются на грудь мою; чувствую теплоту, жар их, и вместе с ней плачу. Она узнала суету мира и злополучие страстей! Сердце ея, для света охладевшее, пылает перед алтарем Всевышнего. Не муки адския ужасают Магдалину, но мысль, что она не достойна любви Того, Кто любим ею столь ревностно и пламенно, любви Отца небесного — чувство нежное, одним прекрасным душам известное! Прости меня, говорит ея сердце. Прости меня, говорит ея взор».[59]

Обратив внимание на то, что Карамзина привлекла картина не Шардена, не Грёза, а «одного из типичнейших представителей классицизма», Л. И. Кулакова пришла к справедливому выводу о том, что «между вкусами Карамзина и классицизмом нет непроходимой пропасти».[60] Вместе с тем рассматриваемые примеры обнаруживают, как сентименталисты по-своему воспринимают и переосмысливают произведения изобразительного искусства, созданные в разные эпохи, в соответствующей времени творческой манере (античная скульптура, живопись французского классицизма).

Восхищаясь картиной Лебрена, Карамзин признается, в чем ее «тайная прелесть» для него. В образе Магдалины изображена герцогиня Лавальер, возлюбленная Людовика XIV. Здесь же рас-

---

[57] Там же.
[58] Там же, с. 93.
[59] Там же, с. 277.
[60] Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 228.

сказывается трогательная и печальная история ее любви — своеобразный набросок сентиментальной новеллы. Таким образом, возникает возможность различного «прочтения» портрета, его соотнесенности с определенным сюжетом. Словесный рассказ и изображение взаимно дополняют и обогащают друг друга.

При всем различии в поисках новых путей и писатели, и художники, связанные с сентиментализмом, все с большим вниманием относятся к внутреннему миру человека, ищут средства для передачи его психологического состояния. В пределах одного направления возникают разные тенденции, противостоящие друг другу: с одной стороны, утверждение определенного стереотипа героя, с другой — стремление преодолеть возникающий шаблон, выйти за его рамки. В противоборстве названных тенденций осуществляется развитие художественного сознания, подготавливаемого к следующему этапу — искусству романтизма и отчасти реализма.

* * *

Одной из характерных черт живописи русского сентиментализма оказалось известное сближение портретного и пейзажного жанров. Так, в миниатюрных портретах Боровиковского особая роль принадлежала пейзажу, на фоне которого изображался человек. Чаще всего это был сельский пейзаж: «. . .он призван был создать впечатление красоты естественной жизни на лоне природы, где расцветают душевные добродетели человека, красоты того непритворного простого мира, прославление которого диктовалось всей системой идей сентиментализма и было вызвано отрицанием лжи и бесчеловечности отношений в современном обществе».[61]

В литературе сентиментализма подобным же образом интерес к изображению природы развивался в непосредственной связи с вниманием к человеческой личности, ее внутреннему миру.

Идеи Просвещения по-новому осветили извечную тему «человек и природа». Ломоносов обратился к натурфилософской проблематике, неразрывно связанной с его научными интересами. В его поэзии природа предстает величественной, могущественной, полной тайн и загадок, над разрешением которых трудится пытливый человеческий ум («Утреннее размышление о божием величестве», «Вечернее размышление о божием величестве», «Ода, выбранная из Иова»). Хвала «великому творцу» оказывается гимном самой Природе, частью которой является и человек. Ломоносовское отношение к природе как к сфере познания оказывает воздействие и на последующее поколение русских писателей XVIII в. В стихотворении «Об учении природы. Письмо

---

[61] Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура, с. 78.

к В. В. Ханыкову» (1779) Муравьев восхваляет того, кто «дарования не погашает ленью»:

И к чтенью естества великой книги зрея,
В писаньях учится Бюффона и Линнея![62]

Интерес к научному познанию природы проявлял и Карамзин. Публикуя в «Московском журнале» рецензию на «Всеобщую и частную естественную историю»[63] Ж. Л. Бюффона в переводе С. Я. Румовского и И. И. Лепехина (СПб., 1789), Карамзин писал о Бюффоне — «физик и поэт вместе». Еще в 1788 г. Карамзин сообщал Лафатеру, что он «прилежно читает сочинения Боннета»,[64] швейцарского естествоиспытателя Ш. Бонне. Впоследствии, рассказывая о встрече с ним, «русский путешественник» упоминал о своем намерении перевести на русский язык книгу Бонне «Созерцание природы», отрывки из которой Карамзин уже перевел для журнала «Детское чтение» (1789). Характерно, что это намерение вызвало самую горячую поддержку со стороны А. А. Петрова,[65] который, как и многие другие участники новиковского кружка, считал изучение природы важным этапом, предшествовавшим познанию человека и бога. Карамзин так и не осуществил своего замысла, но на смерть Бонне откликнулся стихотворением «Надгробная надпись Боннету» (1793), в котором отдал дань своего уважения ученому, который «любил Природу и людей».[66]

В последующем творчестве Карамзина и других сентименталистов преобладающим стал эстетический интерес к природе. Но это могло соединяться и с опытами научного характера. Так, В. В. Измайлов занимался ботаникой и, переводя «Письма о ботанике» Ж.-Ж. Руссо (1810), пополнил их сведениями из других источников.[67]

С другой стороны, серьезные занятия сельским хозяйством, огородничеством и садоводством способствовали развитию эстетического чувства природы. Особенно замечательна в этом отношении деятельность А. Т. Болотова. Его оригинальные и переводные статьи, печатавшиеся в журналах «Сельский житель» и «Экономический магазин», имели научный и практический характер и одновременно учили читателей воспринимать красоту окружающей природы. Именно Болотов выступил одним из самых пер-

---

[62] Муравьев М. Н. Стихотворения, с. 185—186.

[63] Московский журнал, 1791, ч. 1, кн. 2, с. 236—247.

[64] Переписка Карамзина с Лафатером. — В кн.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 475.

[65] Петров А. А. Письма к Карамзину. — В кн.: Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 511. Об интересе Карамзина к Ш. Бонне см.: Pamp F. Charles Bonnet und Karamzin. — Revue de littérature comparée, 1956, N 1, p. 87—92.

[66] Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966, с. 116.

[67] См.: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, с. 100.

вых русских создателей пейзажных парков.[68] Ощущая новизну своего отношения к природе, Болотов приписывал «великую перемену», сделавшуюся во всех его «чувствованиях», знакомству с книгой И. Г. Зульцера «О красоте натуры», которой он «совершенно пленился».[69]

Новые представления о природе, появившиеся в европейской эстетике второй половины XVIII в., были активно восприняты русской культурой и обогащены ее национальными традициями. В русской литературе 1770—1780-х гг. уже четко обнаружились тенденции, характерные для сентиментализма в целом: «...величайшей проблемой для человека становится он сам; он начинает обращать внимание на мельчайшие оттенки своих ощущений, намеренно фиксировать и размышлять о них».[70] В подходе к проблеме «человек и природа» акценты как бы меняются: человек начинает занимать центральное, главенствующее положение; природа окружает его, помогает ему лучше проявить и понять самого себя. Несправедливо, однако, было бы считать, что природе отныне отводится исключительно пассивная роль. Природа — идеал «естественности» и потому способна преобразовать человека, помочь ему отказаться от всего ложного, искусственного. Подобное отношение к природе явилось закономерным результатом дальнейшего развития идей Просвещения. Тема «естественного человека» в русской просветительской прозе конца XVIII в.[71] становится своеобразной параллелью пейзажной лирике этого же времени. Восхваление сельской жизни и противопоставление ее городской становится излюбленным мотивом литературы сентиментализма, сопутствующим изображению пейзажа. Красота природы предстает как истинная великая ценность, противостоящая мнимым благам цивилизации:

Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных,
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,
Где скользкий счастья путь, где ров цветами скрыт.[72]

Стихотворение Муравьева «Ночь» (1776, 1785(?)), из которого приведены строки, не имеет жанрового обозначения; но иссле-

---

[68] См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов, с. 200—202.

[69] [Болотов А. Т.] Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим. СПб., 1870, т. 1, с. 862. Это сочинение Зульцера было переведено на русский язык М. Протопоповым: Иоанна Георга Зульцера разговоры о красоте естества. (СПб.), 1777. В пьесе Болотова «Несчастные сироты» (1781) также упоминается, что героиня читает книгу «О красоте натуры».

[70] Бизэ А. Историческое развитие чувства природы / Пер. Д. Коробчевского. СПб., 1891, с. 17.

[71] См.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века. — В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961, с. 79—106.

[72] Муравьев М. Н. Стихотворения, с. 159.

дователи не без основания называют его элегией.[73] Вместе с тем здесь несомненно присутствуют черты идиллии, особенно в первой редакции:

...Сия овечка дремлет,
Лежа на мураве, не знаю, что-то внемлет;
Не сей ли плеск ее внимание привлек,
Иль томный ручеек отсюда недалек?[74]

Идиллический пейзаж проникает в самые разные литературные жанры сентиментализма — как стихотворные, так и прозаические. Это явление находит непосредственную параллель и в живописи, о чем свидетельствуют, в частности, программы по ландшафтной живописи в Академии художеств: «Речки и ручейки, а также стада с пастухами как символ мирной идиллии, идущей еще от античной поэзии, и вместе с тем как признак простоты и естественности являются неотъемлемой частью каждой программы».[75]

Идиллия становится одним из важнейших художественных компонентов всей эстетической системы нового направления. В идиллии по-своему отражается и пассивное неприятие окружающей действительности, и утопическая мечта о недостижимом «золотом веке», и, наконец, стремление к гармонии, воплощенной в природе. Весь этот комплекс проблем оказался настолько богатым и многообразным, что идиллический жанр в русской литературе продолжал плодотворно развиваться и в эпоху романтизма.[76]

Сентименталисты ориентировались не столько на античную идиллию, сколько на творчество С. Геснера, завоевавшего огромную популярность как в Европе, так и в России.[77] Начиная с 1770-х гг. появляются многочисленные русские переводы произведений Геснера (отдельные издания, журнальные публикации, рукописные переводы); в 1802—1803 гг. появляется его «Полное собрание сочинений» в переводе И. Ф. Тимковского; создаются подражания Геснеру. Подробно рассматривая проблему восприятия Геснера в Росеии, исследователь русско-швейцарских литературный связей делает убедительный вывод: «Важнейшим литературным открытием Геснера был лирический пейзаж. Связь

---

[73] См.: Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева. — В кн.: Муравьев М. Н. Стихотворения, с. 38.

[74] Там же, с. 313.

[75] Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953, с. 93.

[76] См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. — В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 118—138.

[77] См.: Van Tieghem P. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen. — Revue de littérature comparée, 1924, janvier, p. 47—72; avril—juin, p. 222—269; Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. — В кн.: XVIII век. Сб. 8. Л., 1969, с. 210—228; Cross A. G. Dmitriev and Gessner. — Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter N 2, september, 1974, p. 32—39.

человеческой души с природой стала благодаря швейцарскому автору одной из самых популярных тем в искусстве».[78]

Публикуя свой перевод поэмы Геснера «Авелева смерть», И. С. Захаров в «уведомлении от переводчика» обращает внимание, в частности, и на то, что изображенные поэтом «прекрасные картины натуры пленяют душу».[79]

В сентиментальной повести «Любим и Лиза» (1803) автор описывает встречу героев в беседке. Любим спрашивает Лизу, что она читает. В ответе Лизы содержится целый панегирик Геснеру: «Я читаю Геснеровы идиллии; его Хлои, Палемоны, Дафнисы меня восхищают... оне прекрасны; везде видна простота с добродетелью. Сочинитель мастер рисовать природу; я люблю природу, но в простой одежде, без примесу искусства; сердца Геснеровых пастухов не знали еще искусства».[80]

Природа «без примесу искусства» — ценность, незнакомая искусству классицизма и получающая признание в эпоху сентиментализма и романтизма. Новые веяния в литературе неразрывно связаны с развитием садово-паркового искусства: от регулярного французского парка к английскому пейзажному. В «Письмах русского путешественника» Карамзин выразил решительное предпочтение английской пейзажной поэзии при сравнении ее с французской. «Здесь отечество живописной Поэзии», — писал он об Англии. Далее писатель противопоставлял Дж. Томсона Ж.-Ф. Сен-Ламберу: «Сен-Ламбер лучше нравится французам; но он в своей поэме кажется мне парижским щеголем, который, выехав в загородный дом, смотрит из окна на сельские картины и описывает их в хороших стихах; а Томсона сравню с каким-нибудь швейцарским или шотландским охотником, который с ружьем в руке, всю жизнь бродит по лесам и дебрям, отдыхает иногда на холме или на скале, смотрит вокруг себя, и что ему полюбится, что Природа вдохнет в его душу, то изображает карандашом на бумаге. Сен-Ламбер кажется приятным гостем Натуры, а Томсон ея родным и домашним». Наконец, Карамзин проводит непосредственную параллель между словесным и садово-парковым искусством, отмечая, что в английской поэзии «есть меланхолия, которая изливается более от сердца, нежели из воображения; есть какая-то странная, но приятная мечтательность, которая, подобно английскому саду, представляет вам тысячу неожиданных вещей».[81]

Несколько позднее, при характеристике «Душеньки» И. Ф. Богдановича, Карамзин вновь использовал это сравнение. «Вольные стихи» поэмы, по мнению критика, «подобно английскому саду,

---

[78] Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII—XIX вв., с. 61.

[79] Геснер С. Авелева смерть / Пер. с немецкого Иван Захаров. СПб., 1780, с. 13 (ненум.).

[80] А. М. О. Любим и Лиза..., с. 46.

[81] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 368.

более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус артиста».[82]

Стремление к естественности во многом определяет «эстетический климат» эпохи сентиментализма. Но вместе с тем, как убедительно показал Д. С. Лихачев, восхищение неукрашенной природой вовсе не предполагало отказа от ее преобразования.[83] Характерно, что при создании пейзажных садов большое значение имела ориентация их устроителей не на природу, а на живопись К. Лоррена, Н. Пуссена, Сальватора Розы и других художников XVII в. Самое понятие «живописный пейзаж», появляющееся в конце XVIII в. у английских эстетиков (У. Джилпин, У. Прайс, П. Найт), предполагало, что речь идет о пейзаже, заслуживающем отображения в картине.[84]

Эти эстетические представления по-своему отразились и в русской культуре конца XVIII—начала XIX в. В русском садово-парковом искусстве XVIII в. достаточно долго сохраняется предпочтение «натурального сада», объединяющего и регулярные и пейзажные элементы.[85] Семен Ф. Щедрин, М. М. Иванов и другие художники, воспроизводившие виды царскосельских, павловских, гатчинских парков и других уголков России, нередко «итальянизируют» свои пейзажи, внося в них мотивы Клода Лоррена.[86]

Далеко не любая природа становится предметом изображения и в литературе русского сентиментализма. Так, В. В. Измайлов, подробно описывающий «живописные» виды, встречающиеся ему во время путешествия, становится весьма немногословен, когда речь идет о «натуре без прекрасной натуры».[87] Непосредственные наблюдения Измайлова, представляющие немалый интерес, как покажут дальнейшие примеры, постоянно корректируются литературными образцами. Автор не только не скрывает своей ориентации, но всячески ее подчеркивает: в тексте появляются имена и Геснера, и Руссо, и Карамзина, и многих других писателей. Дело здесь не в недостатке самостоятельности. Характерно в этом отношении и признание самого Карамзина: «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ея».[88] Описывая окрестности Цюриха, автор «Писем русского путешественника» прежде всего вспоминает Гес-

---

[82] Карамзин Н. М. Избр. соч., т. 2, с. 206.

[83] Лихачев Д. С. Поэзия садов, с. 193—200.

[84] См.: Крайнева И. Б. Теория подражания и реализм в английской эстетике XVIII века. — В кн.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 190.

[85] См.: Щукина Е. П. «Натуральный сад» русской усадьбы в конце XVIII в. — В кн.: Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1973, с. 109—117.

[86] См.: Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века; Гаврилов Е. И. Русский рисунок XVIII века. Л., 1983.

[87] Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию, ч. 1, с. 32.

[88] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 39.

нера: «С отменным удовольствием подъезжал я к Цюриху; с отменным удовольствием смотрел я на его приятное местоположение, на ясное небо, на веселые просторы, на светлое, зеркальное озеро и на красные его берега, где нежный Геснер рвал цветы для украшения пастухов и пастушек своих...»[89] Прогулка по Цюрихскому озеру овеяна для Карамзина воспоминаниями о Клопштоке и его «прекрасной оде» «Züricher-See».[90]

Пейзаж, как и портрет сентименталистов, во многом подчиняется определенным стереотипам. Особенно устойчивыми оказались формулы именно идиллического пейзажа, что в поэзии приводило даже к стандартным рифмам. Характерны в связи с этим пародийные стихи М. В. Сушкова, включенные им в текст повести «Российский Вертер» (1792):

Когда случалося в конце поставить речки
Для рифмы, пить туда стекалися овечки,
И если заходил я в темные леса,
То скоро излетал на ясны небеса.[91]

Вместе с тем идиллический пейзаж, преобладающий в сентиментализме, не был единственным стереотипом в описании природы. Как в европейскую, так и в русскую литературу приходит меланхолический пейзаж (особенно часто ночной, освещенный светом луны); с поэмами Дж. Макферсона — оссиановский пейзаж (с дикими скалами, бурными потоками, бушующими ветрами и т. д.).[92] Подобные картины природы, характерные и для позднейшей литературы романтизма, также сохраняли свою литературную ассоциативность.

Тем не менее варьирование знакомых тем, образов и мотивов постоянно обогащалось непосредственными наблюдениями писателей и художников, открывавших в природе и нечто свое, особое, неповторимое. Большие возможности в этом отношении давал жанр путешествий. Пейзажные зарисовки неизменно занимали здесь существенное место, и, как бы ни сильна была сентименталистская стилизация пейзажа, речь шла о вполне конкретных местах, достаточно точно обозначенных географически.

Оказавшись в стране «живописной натуры», Швейцарии, Карамзин особенно много внимания уделяет описанию окружающей природы, неизменно упоминая названия селений, рек, горных массивов и хребтов.

Как известно, Карамзин основательно готовился к путешествию и при посещении мест, знаменитых своей красотой, зара-

---

[89] Там же, с. 106.
[90] Там же, с. 118.
[91] Русская сентиментальная повесть, с. 205.
[92] См.: Заборов П. Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах. — В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964, с. 269—279; Левин Ю. Д. 1) Английская поэзия и литература русского сентиментализма. — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970. с. 195—297; 2) Оссиан в русской литературе. Л., 1980.

нее ориентировался на знакомые ему описания У. Кокса и его французского переводчика Рамона, О.-Б. Соссюра и др.[93] Но вместе с тем русский путешественник постоянно корректировал эти описания, соотнося их со своими собственными непосредственными впечатлениями. Так, он по-своему стремился рассказать о Гриндельвальдских ледниках, многократно воспетых его предшественниками: «Вообразите себе между двух гор огромные кучи льду, или множество высоких ледяных пирамид, в которых хотя и не видал я ничего подобного хрустальным волшебным замкам, примеченным тут одним Французским Писателем, но которые в самом деле представляют для глаз нечто величественное. Не знаю, кто первый уподобил сии ледники бурному морю, которого валы от внезапного мороза в один миг превратились в лед, но могу сказать, что это сравнение прекрасно и справедливо, и что сей путешественник или Писатель имел пиитическое воображение».[94]

Рисуя природу Швейцарии, Карамзин, конечно, во многом следует и за Руссо, впервые открывшим для литературы горный альпийский пейзаж.[95] Но при этом русский автор не просто перефразирует отдельные описания, а усваивает самое важное — принцип постоянной соотнесенности пейзажа со своим душевным состоянием. Природа оказывается средством самовыражения «чувствительного» человека: «...до Руссо никому не было известно такое мечтательное отношение к природе с такой индивидуальной силой ощущения».[96]

Вместе с тем пантеизм, свойственный как Руссо, так и русским сентименталистам, был связан с эстетическими представлениями, характерными уже для Шефтсбери. «Вся жизнь, вся природа — нежная или суровая — говорит о боге... — писал английский философ. — О, величественная природа! Наивысшая красота и наивысшее Добро!».[97]

Пантеистические идеи, получившие самое широкое распространение в литературе сентиментализма, приобретали одновременно этический характер. По-своему это выразили в своем творчестве и Муравьев, и Карамзин, и Измайлов, и другие русские писатели нового направления.

Самая способность воспринимать красоту природы Муравьеву представлялась своеобразным нравственным критерием: наслаждаться природой может не каждый. «Великолепие и вся красота природы, — писал Муравьев, — вкушаются только невинным сердцем! <...> Спокойная совесть творит природу прекрасную».[98]

---

[93] См.: Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, с. 272—286.

[94] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 135.

[95] См.: Бизэ А. Историческое развитие чувства природы, с. 267.

[96] Там же, с. 281.

[97] Цит. по кн.: Адамян А. Шафтсбери (1671—1713). — В кн.: Адамян А. Статьи по эстетике. Ереван, 1967, с. 139.

[98] Муравьев М. Н. Обитатель предместия. — В кн.: Русская сентиментальная повесть, с. 74.

В этом утверждении отразилось характерное для сентиментализма в целом сближение эстетических и нравственных категорий.

Взаимоотношения человека и природы постоянно переносятся в этический план. Общение с природой облагораживает человека, делает его лучше, добрее, осеняет его божественной благодатью. Эта мысль развивается Карамзиным при описании вечернего пейзажа на берегах Эльбы: «‹...› Едва ли когда-нибудь чувствовал так живо, что мы созданы наслаждаться и быть щастливыми, и едва ли когда-нибудь в сердце своем был так добр и так благодарен против моего Творца, как в сии минуты».[99]

Пейзажные мотивы, общие для европейской литературы, обогащались национальными традициями и — что особенно важно — обращением к изображению отечественной природы.

Один из первых интересных опытов представляет собой раннее стихотворение Муравьева «Путешествие» (первая половина 1770-х гг.), где нарисованы «скупо, но очень точно картины русской природы».[100] Поэт следует здесь не за литературным стереотипом, а за своими собственными впечатлениями: «величественная» Мста поражает его то «шумящими порогами», то «тихостью» и «прозрачными струями». Еще более ярко запечатлен образ «горделивой» Невы в знаменитом стихотворении Муравьева «Богине Невы» (1794), где упоминается и ее «тенисты острова», и «туманы», и «тонкий пар», восходящий на поверхность вод.

В то же время Муравьеву, как и другим сентименталистам, не чуждыми оставались аллегорические образы одической поэзии классицизма (традиционные Борей, Феб, Нептун, Марс, зефиры). Высокий слог закономерно сохранялся в пейзажной лирике, проникнутой патриотическими мотивами. Таковы стихотворения Карамзина «Волга» (1793) и Дмитриева «К Волге» (1794). Замечательно, что в обоих этих произведениях волжский пейзаж оказывается связан с размышлениями о героическом прошлом русского народа. Подобным же образом картины подмосковной природы в «Бедной Лизе» навевают исторические воспоминания.

В сентиментальных «путешествиях» по России («путешествия» В. В. Измайлова, М. И. Невзорова, П. П. Сумарокова, П. И. Шаликова) при всей их большей или меньшей ориентации на литературные образцы было создано немало интересных зарисовок отечественной природы. Так, замечательное по-своему изображение украинской ночи находим у В. В. Измайлова: «Везде приятна дорога в часы месячной летней ночи; но нигде не чувствительна так сия приятность, как в Украине. Здесь проходят наши русские караваны, обозы, нагруженные товарами и медленно везомые волами; здесь проводники их в часы ночи поко-

---

[99] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 56.
[100] Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева, с. 30.

ются на мягкой зелени, между тем как выпряженные волы кормятся питательными травами; здесь пастухи, пася многочисленные стада, проводят также ночь в поле за пылающим огнем, за курящимися трубками, за сытным ужином. Толпа людей, от места до места встречающаяся; светящийся огонек, шопот и шорох, несущийся в ветерке, свет тихой луны, глубокое безмолвие ночи,— все это производит в душе глубокое впечатление... Эта ночь обворожила меня».[101]

Важным новшеством литературы сентиментализма явилась соотнесенность пейзажа с биографией автора. В связи с этим особое значение приобретает образ родной реки — реки, связанной не только с историей страны, но и с судьбой самого писателя. Воспевая величие и красоту «реки, священнейшей в мире», Карамзин пишет и о себе, о местах, где прошли его детские годы:

Где в первый раз открыл я взор,
Небесным светом озарился
И чувством жизни насладился;
. . . . . .
Где я Природу полюбил,
Ей первенцы души и сердца —
Слезу, улыбку — посвятил...[102]

Дмитриев в «Послании к Н. М. Карамзину» (1795) пишет: «Как волжанин люблю близ вод искать прохлады».[103]

К родной реке — пусть не такой величественной и знаменитой, как Волга, но связанной с дорогими воспоминаниями детства, обращены стихи Ф. П. Львова («К реке Талажне») [104] и анонимного автора («К реке М...»).[105]

Образ родной природы, запечатленный в отечественном фольклоре, также привлекал внимание сентименталистов, по-своему использовавших мотивы родной поэзии (песни «Выйду я на реченьку» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова и др.).[106]

Соотнесенность с обстоятельствами жизни автора придает и традиционному литературному пейзажу новизну и притягательность. Так, излюбленное у сентименталистов обращение к луне в стихотворении В. В. Капниста «На смерть Юлии» (1792), написанном в связи с реальным трагическим событием — смертью дочери, оказалось проникнуто искренним чувством скорби. Неудивительно, что у русских читателей XVIII—начала XIX в. сти-

---

[101] Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию, ч. 2, с. 38—41.

[102] Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений, с. 119.

[103] Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 122.

[104] Московский журнал, 1791, ч. 4, с. 2, с. 124—127. — О принадлежности стихотворений Ф. П. Львову см.: Майков Л. Н. Очерки по истории русской литературы XVII—XVIII столетий. СПб., 1889, с. 41.

[105] Приятное и полезное препровождение времени, 1795, ч. 5, с. 46—48.

[106] Подробнее см.: Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970, с. 351—389.

хотворение приобрело огромную популярность. Природа делается здесь соучастницей в переживаниях поэта, она сочувствует ему, делит с ним его горе:

Уже со тьмою нощи
Простерлась тишина,
Восходит из-за рощи
Печальная луна.
Я лиру томно строю
Петь скорбь, объявшу дух.
Прийди грустить со мною,
Луна, печальных друг! [107]

В стихотворении Капниста обнаруживаются те же принципы создания пейзажа, которые характерны для лирики Муравьева и Карамзина. Не природа, а связанное с ней настроение — вот что становится предметом изображения у поэтов-сентименталистов, как показал Г. А. Гуковский. Анализируя лирику Муравьева, исследователь верно подметил, что образ природы «тонет в субъективном переживании: это движение взгляда поэта».[108] Обращают на себя внимание сами заголовки ряда стихотворений: у Карамзина не просто «Весна», а «Весеннее чувство», «Весенняя песнь меланхолика».

Система эмоциональных эпитетов охватывает не только пейзажную лирику, но и прозу. Природа обычно отражает душевное состояние героев, иногда, наоборот, составляет ему контраст — но всегда с ним соотносится. Жизнь природы служит постоянной аналогией человеческой жизни. Эта аналогия нередко приобретает обобщенно-философский характер, что можно заметить уже в названиях и содержании журналов Н. И. Новикова: «Утренний свет», «Вечерняя заря». Утро и вечер, весна, лето, осень, зима — все это становится привычными символами, означающими юность, молодость, зрелый возраст, старость. Рисуя осенний пейзаж, Карамзин замечает: «Осень делает меня меланхоликом. Ах! никогда еще не чувствовал я столь живо, что течение Натуры есть образ нашего жизненного течения... Где ты, весна жизни моей? Скоро, скоро проходит лето — и в сию минуту сердце мое чувствует холод осенний».[109]

Нередко пейзаж приобретает значительную роль в самом развитии повествовательного сюжета: пруд под сенью «мрачных дубов» в «Бедной Лизе», озеро в повести В. В. Измайлова «Ростовское озеро», роща в повести П. И. Шаликова «Темная роща, или Памятник нежности». Входя в жизнь героев, природа получает определенную семантику. Озеро или роща, ставши местом встречи влюбленных, оказываются для них «священными», овеянными воспоминаниями и потому не похожими на все иные пейзажи.

---

[107] Капнист В. В. Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1960, т. 1, с. 132.
[108] Гуковский Г. А. У истоков русского сентиментализма. — В кн.: Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1938, с. 278.
[109] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, с. 164.

В упомянутой повести П. И. Шаликова роща становится своеобразным посредником между Эрастом и Ниной. Героиня «на каждой гладкой коре дерева» «вырезывала милое, бесценное ей имя».[110] Разлученный с возлюбленной, Эраст идет в рощу, «находит на коре одного дерева свое и ее имя, соединенные гирляндой с подписью: „Симпатией и небом!“» [111]

Какими бы наивными не казались подобные проявления чувств, но это были штрихи, верно отражавшие эпоху. Читатели подражали литературным героям, стремясь продемонстрировать возвышенность и утонченность своих переживаний. Так, С. Н. Глинка вспоминал, что его дядя и крестный отец Андрей Ильич Глинка, «лишась первой супруги своей... уныло бродил по рощам и дубравам и вырезывал на деревьях имя ее».[112]

Самая способность наслаждаться природой, видеть и ценить ее красоту становится одним из важнейших качеств «чувствительного» человека, а следовательно, и «чувствительного» героя.

Упомянув о том, что И. И. Дмитриев «был чрезвычайно восприимчив к красотам природы», М. А. Дмитриев рассказывает: «Садоводство, или лучше сказать, зелень деревьев и луга английского сада — это было его страстию!» [113] И. М. Долгорукий в издании своих стихотворений помещает виньетку, где изображен «чувствительный» человек, сидящий в саду с книгой в опущенной руке и предающийся своим мечтам. В отдалении среди деревьев заметен небольшой памятник в виде урны.

Чтение, меланхолические мечты, размышления и воспоминания — все это происходит обычно на лоне природы, в излюбленном живописном уголке, располагающем к соответствующему настроению. Нередко целью прогулки оказывается наблюдение восхода или заката солнца. При этом во многих пейзажных зарисовках заметна известная нарочитость, а иногда и прямая ориентация на излюбленные образцы живописи. Так, прозаический этюд В. Полякова «Заходящее солнце» начинается следующим образом: «Здесь, в прохладе веющего зефира, в тени густолиственного вяза, буду я рассматривать заходящее солнце. Великолепное зрелище для любителя Природы! Прекрасный ландшафт для животворной кисти Сальватора Розы!» [114]

Используя опыт живописи и садово-паркового искусства, литература в свою очередь помогала их развитию, способствовала эстетическому восприятию природы. Образованный человек конца XVIII—начала XIX в. гордился тем, что отношение к природе отличало его от «старинных помещиков». Вспоминая о недавнем прошлом, М. А. Дмитриев писал: «...мы любим картины природы: тогда о них не имели понятия... Нравы были совсем не поэтические и не изящные, а природы вовсе не было! — Как не

---

[110] Русская сентиментальная повесть, с. 191.
[111] Там же, с. 200.
[112] Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895, с. 12.
[113] Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти, с. 132.
[114] Утренняя заря, 1800, кн. 1, с. 145.

было? — Не было, потому что природа существует только для того, кто умеет ее видеть, а умеет душа просвещенная. — Природа была для тогдашнего помещика то же, что она теперь для мужика и купца. — А как они смотрят на природу? Мужик видит в великолепном лесе — бревна и дрова; в бархатных лугах, *эмальированных* цветами, — сенокос; в прохладной тени развесистых дерев — что хорошо бы тут положить под голову полушубок и соснуть, да комары мешают. А купец видит в лесу, шумящем столетними вершинами, — барошные доски или самовар и круглый пирог с жирной начинкой, необходимые принадлежности его загородного наслаждения, в *сребристом источнике, гармонически журчащем по златовидному песку*, — что хорошо бы его запрудить плотиной, набросавши побольше хворосту да навозу, да поставить тут мельницу и получать бы пользу. После этого есть ли для них природа? Потому-то и Сумароков населял свои эклоги сомнительными существами пастушков и пастушек, что нечего было взять из сельской существенности, потому-то и для наших старинных помещиков природы совсем не было».[115]

Приведенное высказывание интересно во многих отношениях. Мемуарист противопоставляет свое поколение, воспитанное на литературе сентиментализма (характерны выделенные курсивом слова!), помещикам середины XVIII в. Вместе с тем у Дмитриева отчетливо выражено представление о превосходстве образованного, «чувствительного» дворянина над купцом и мужиком. Соответственно и эстетическое восприятие природы оказывается у него элитарным, доступным только утонченной натуре. Ограниченность этого взгляда, нашедшего известное отражение и в литературе сентиментализма, была свойственна, однако, далеко не всем.

Интересны, в частности, упоминания В. В. Измайлова о том, как он пытается приобщить «своих людей», то есть слуг, к на*слаждению природой. Он спрашивает их: «Видите ли, как пре*красно льются струи сего прозрачного ручейка? Слышите ли, как сладко поет соловей?»[116] Несколько далее он рассказывает, что слушал пение соловья и «люди» вздохнули вместе с ним «из глубины сердца».[117] Подобные проявления «чувствительности», с точки зрения Измайлова, приближают к «умеренной роскоши», «которая хочет заниматься изящным, наслаждаться Природою, книгами, мечтами и всеми благородными страстями нравственности».[118] Разумеется, сословные различия для Измайлова сохраняли при этом первостепенный характер: ему тоже в высшей степени присуще сознание своей элитарности по сравнению с «людьми». Но как бы ни была далека эта позиция от подлинного

---

[115] Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти, с. 15—16. Курсив М. А. Дмитриева.
[116] Измайлов В. В. Путешествие в полуденную Россию, ч. 1, с. 7.
[117] Там же, с. 32.
[118] Там же, с. 206.

демократизма, она свидетельствовала о новых важных тенденциях, назревавших в «эстетическом климате» эпохи.

Особенно яркое отражение эти тенденции получили в статье Карамзина «Записки старого Московского жителя» (1803). Размышляя о новой отрасли торговли в столице — продаже цветов, — автор делает вывод: «...московские жители просветились, ибо любовь к сельским цветам есть любовь к Натуре, а любовь к Натуре предполагает вкус нежный, утонченный искусством»[119] Распространение интереса к природе среди купцов и ремесленников Карамзин считает весьма отрадным явлением: «Самые ремесленники любят уже веселиться хорошим днем на чистом воздухе... Портные и сапожники с женами и детьми рвут цветы на лугах и с букетами возвращаются в город».[120]

Таким образом, гуманистическая идея внесословной ценности личности оказывается для сентименталистов в большей или меньшей степени связанной с их представлениями об отношении человека к природе. Любовь к ней, умение видеть и ценить ее красоту расцениваются отныне как свидетельство истинного просвещения. Давние споры русских писателей с Руссо приобретают последовательное завершение: руссоистский призыв вернуться к природе поддерживается, но не отвергаются при этом и достижения современной цивилизации, наук и искусств. Самое любование природой расценивается как особое утонченное искусство, которым владеет по-настоящему просвещенный человек. Эти представления находят свое соответствие и в повышении интереса к пейзажной живописи, и в развитии новых принципов садово-паркового искусства, основанных на бережном отношении к «естественной» природе. Психологизация пейзажа — одно из важнейших достижений культуры сентиментализма в целом — достижений, к которым на новом уровне обращается искусство романтизма, а затем и реализма.

---

[119] Вестник Европы, 1803, ч. 10, № 16, с. 279.
[120] Там же, с. 281.