

Министерство высшего образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

Образ женщины в прозе Н.М. Карамзина

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите

Зав.кафедрой

Дата:

Руководитель ОПОП:

Исполнитель:

Батманова Ксения Игоревна,

обучающийся МЛО - 1601z

Научный руководитель:

_____ Кудреватых А.Н. к.ф.н., доцент

Екатеринбург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII – XVIII ВЕКОВ	11
1.1. Женщина в литературе Петровского времени.....	11
1.2. Образ женщины в литературе классицизма.....	27
ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ПРОЗЕ Н.М. КАРАМЗИНА.....	47
2.1. Героини в ранней прозе Н.М. Карамзина	47
2.2. Специфика изображения женщин в «исторических» повестях Н.М. Карамзина	62
2.3. Своеобразие героинь в «таинственных» повестях Н.М. Карамзина	75
2.4. Образ женщины в поздней прозе Н.М. Карамзина	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	96
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	99

ВВЕДЕНИЕ

Одним из значимых писателей в русской литературе является Николай Михайлович Карамзин. Его произведения «Евгений и Юлия», «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь» и др. открыли новое направление в истории русской литературы. В литературоведении традиционно принято считать, что Карамзин является основоположником сентиментализма как литературного направления. Впервые в русской литературе на первый план выступает душа героя, его внутренний мир. В.Г. Белинский точно подметил, что писатель «сумел заохотить русскую публику к чтению русских книг» [Белинский 1955 : 139].

Литературоведы схожи в мысли о несомненной ценности творчества Н.М. Карамзина для истории русской литературы.

«Карамзиным, - писал В.Г. Белинский, - началась новая эпоха русской литературы» [Белинский 1954 : 71]. «Карамзина читали все грамотные люди, претендовавшие на образованность, многих из них только Карамзин и мог заставить приняться за чтение книг и полюбить это занятие как приятное и полезное» [Белинский 1954 : 71]. В.Г. Белинский называет литературную деятельность Карамзина подвигом. «Везде и во всем, - писал он, - Карамзин является не только преобразователем, но и начинателем, творцом» [Белинский 1954 : 71]. Критик выделил в истории русской литературы целый период, назвав его карамзинским.

Изучением творчества Н.М. Карамзина занимались Г.А. Гуковский, Ю.М. Лотман, В.Э. Вацуро, П.А. Орлов, Ф.З. Канунова, Д.Д. Благой, Е.Н. Купреянова, Е.И. Осетров, Н.Д. Кочеткова, Л. А. Сапченко, С.Э. Павлович, Л.Г. Кислягина, Т. А. Каменецкая, В.И. Глухов, С.М. Исупова, С.Б. Калганова и др.

Анализ научной литературы приводит нас к выводу о том, что больше всего внимания ученые уделяют «Бедной Лизе» и «Письмам русского путешественника».

Так, например, Д.Д. Благой называет это произведение «самой знаменитой и действительно, особенно характерной и значительной и литературно-общественном отношении повестью» [Благой 1951 : 644].

Одним из самых известных современных исследователей творчества Н.М. Карамзина является Ю.М. Лотман. Его работа посвящена биографии писателя, факторам, повлиявшим на его мировоззрение. Главное внимание автор уделяет путешествию Карамзина по Европе и работе над «Письмами русского путешественника». Другим произведениям Лотман уделяет незначительное внимание: «Например, «Бедная Лиза» упоминается в связи с характеристикой этических и философских взглядов писателя: «То, что добровольная гибель героини не вызывает у автора никакого осуждения, уже само по себе было «модным» взглядом, более связанным с «Вертером», чем с традиционными представлениями» [Лотман 1997 : 227].

С.Э. Павлович рассматривает «Бедную Лизу» как произведение во многом определившее жанровые каноны сентиментальной чувствительной повести: «Под пером Н.М. Карамзина четко определились характерные особенности «чувствительной повести». Она значительно ослабила назидательность, научилась не только говорить о любви героев, но передавать их состояние. Она сосредоточила внимание на личности и на ее духовной жизни, на отражении ее индивидуальных особенностей» [Павлович 1974 : 149]. Большое внимание ученый уделяет героям повести «Бедная Лиза», которые явились откровением для читающей публики: «Лиза первая в русской литературе героиня, которая, забыв о голосе долга и рассудка, смело пошла на встречу своей страсти. Эраст достаточно живой образ, совершенно выпадающий из схемы положительного героя, наметившейся в литературе. Карамзин, первый в русской литературе сумел раскрыть внутренний мир

героев, их психическое состояние через особенности строения фразы, через эмоциональную окраску речи» [Павлович 1974 : 152].

«Одно из самых замечательных достижений Карамзина-повествователя состояло в том, что повести его были первыми опытами художественного анализа закономерностей и некоторых противоречий внутреннего мира человека. Тем самым они перенесли изображение явлений "нравственности" из области абстрактных моральных "истин" и столь же отвлеченного, абстрактного нравоучения, как это имело место в сентиментальных повестях и нравоучительных романах XVIII века, в сферу рассмотрения психологии отдельного человека. Новаторство Карамзина заключается в том, что он впервые предпринял попытки психологического раскрытия героя, попытки далеко не совершенные, но открывающие новую страницу в истории русской литературы» [Купреянова 2006 : 95 - 96].

Одной из немногих работ, специально посвященных проблеме Карамзинского психологизма, является статья Н.Г. Пурыскиной. Автор этой статьи рассматривает жест, как основной прием психологического анализа в произведениях Н.М. Карамзина: «Богата палитра эмоциональных оттенков, присущих душевному миру персонажей «Бедной Лизы»: огорчение, грусть, отчаяние, любовь... - всего не перечислишь. Достигается это мастерству языка жестов... Жест – самый чуткий и искренний вестник душевных движений человека, который далеко не всегда может словами поведать о своих чувствах» [Пурыскина 1985 : 113-117].

П.А. Орлов дает оценку сентиментальным произведениям Карамзина: «В сентиментальной прозе появляется субъект речи: личный повествователь, рассказчик. Душевные переживания «истории» или «случая» меняет представление на видение мира, он становится оправданным. Поменялся предмет изображения: не внешний мир, а внутренний мир героев. Повлиял и внутренний мир повествователя, который переживает, либо сопереживает. Это дало писателю вобрать не только сферу внешнего мира, а сделать

центром обыденную жизнь предметом личного поведения. Главным объектом внимания писателей стал внутренний мир простолюдина, что обусловило необходимость искать новые средства художественной характеристики персонажей. Возник интерес к тому, как душевные качества героя проявляются в его внешности (портрет), в его отношении к природе (пейзаж), самооценке (исповедь)» [Орлов 1979 : 232].

В центре любого произведения стоит человек с его неповторимым характером, с его интересами. И основная задача любой литературы – раскрыть тайны его души. Н.М. Карамзин сумел приоткрыть тайну души человеческой. Писатель овладел приемами психологического анализа в раскрытии внутреннего мира человека. Именно поэтому его произведения вызывали большой интерес и не оставляли равнодушным ни одного читателя.

В современном литературоведении не подвергаются сомнению открытия писателя как психолога. Например, Г.А. Гуковский считает: «Повести и очерки Карамзина приближаются по манере к лирическим стихотворениям. И читатель искал в них не столько занимательного сюжета, довольно безразличного, сколько именно переживаний, создания эмоциональной атмосферы, до сентиментализма неизвестной русской литературе и открывавшей для неё перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека» [Гуковский 1947 : 81].

Анализу достижений Карамзина в области изображения внутреннего мира героев посвящены работы Н. Д. Кочетковой. В них сделан анализ некоторых приемов раскрытия внутреннего мира сентиментальных героев (роль чтения, портрет, пейзаж). Исследователь отмечает следующее: «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» [Кочеткова 1986 : 70 - 96].

Нельзя обойти вниманием диссертацию А.Н. Кудреватых, которая посвящена эволюции психологизма прозы Карамзина. Исследовательница прослеживает изменения от прямых форм раскрытия внутреннего мира к аналитизму, т.е. к более сложным формам [Кудреватых 2009].

Один из аспектов рассмотрения творчества Карамзина – жанровая специфика его произведений. Так Ю.М. Лотман отмечает: «Традиция прозы XVIII века подсказывала готовую художественную форму – политический роман с псевдоисторическим сюжетом, тот самый роман, о котором Карамзин столь пренебрежительно отозвался в «Рыцаре нашего времени». И Карамзин пошел по этому – недавно им самим осужденному – пути. Повесть «Марфа-посадница» не могла не оживить в сознании читателей начала XIX века воспоминания о тех исторических романах, авторы которых тревожат священных прах Нум, Аврелиев, Альфредов» [Лотман 1998 : 389].

С. Е. Подлесова в своей работе, посвященной жанру исторической повести в творчестве Карамзина, направляет внимание на стремление автора показать характеры героев в развитии, а не в статике [Подлесова 2000 : 72].

В карамзиноведении существует еще один дискуссионный вопрос: принадлежность писателя к определенному литературному направлению.

Ф.З. Канунова приходит к мысли, что «значение Карамзина-писателя <...> нужно видеть не в том, что он порывает с эстетикой сентиментализма, а в том, что он создает и совершенствует ее» [Канунова 1969 : 23].

Однако есть мнения, что Н.М. Карамзин был не только основоположником сентиментализма, но и стал родоначальником предромантизма в русской литературе (рубеж XVIII-XIX веков) [Троицкий

1985 : 68]. В данном случае объектом исследования становятся поздние произведения Карамзина, о которых пишет В.Ю. Троицкий, В. В. Биткинова и др.

По мнению В.Ю. Троицкого, поздняя проза Карамзина является переходным мостом от сентиментализма к романтизму: «На стыке этих двух литературных движений возникает повесть Карамзина "Наталья, боярская дочь". В ней предромантический интерес к отечественной истории "сошелся" в творческом воображении Карамзина с сентименталистским интересом к внутреннему миру человека. Две повести "Остров Борнгольм" и "Сиерра-Морена" написаны совершенно в ином романтическом ключе. Здесь на первый план выдвигается изображение неизвестных сентиментализму страстей и "ужасных" происшествий, резко противоположных по своему характеру "наивной" интриги сентиментальных произведений» [Троицкий 1985 : 68].

Говоря о Карамзине не только как о писателе-сентименталисте, исследователи приходят к выводу, что писатель положил начало другому аспекту изучения свойств личности, противоположному всему чувствительному и ранимому. Показателем такой «античувствительности» является повесть «Моя исповедь». В этом произведении Карамзин выявляет новый тип, который можно поставить в один ряд с «маленьким человеком», «лишним человеком», тип «странного» человека.

Ю.М. Лотман, анализируя данное произведение, отмечает: «Идея врожденно злой природы человека лежит в основе повести «Моя исповедь» [Лотман 1998 : 344]. Еще несколько лет тому назад для Карамзина «я» было единственной, доступной пониманию человека реальностью и, следовательно, единственной возможной предпосылкой всех суждений («что человеку занимательнее самого себя?»). Теперь, оставаясь на позициях непознаваемости объективного, Карамзин исходит из мысли о необходимости согласования в едином общественном организме этих

многочисленных, враждебных друг другу людей-эгоистов. Углубление в свое «я» теперь третируется как эгоизм, а любимая прежде самим автором характеристика внешнего мира как мира «китайских теней моего воображения» вкладывается в уста эгоиста – героя повести «Моя исповедь» [Лотман 1998: 345].

Актуальность нашего исследования обусловлена тем, что нет исследований, специально посвященных выявлению женских типажей в прозе Н.М. Карамзина.

Цель: проанализировать специфику женского образа в прозаических произведениях Н.М. Карамзина.

Поставленная цель достигается решением следующих **задач:**

1. Выявить этапы формирования образа женщины в истории русской литературы
2. Выявить особенности женского образа в сентиментализме
3. Проанализировать образы женщины в прозе Карамзина на разных этапах его творчества

Объект исследования: прозаические произведения Карамзина.

Предмет исследования: образ женщины в его произведениях.

Научная новизна заключается в том, что наше исследование позволяет уточнить существующие представления о приемах раскрытия женских образов в творчестве Карамзина. Анализ способов создания внутреннего мира героинь позволит выявить различные типажи на разных этапах творчества Карамзина.

Методология исследования основана на сравнительно-историческом методе, базируется на трудах, посвященных проблеме образа женщины (и др.) и на отечественных литературоведческих работах, посвященных изучению творчества Н.М. Карамзина (Г.А. Гуковский, П.А. Орлов, Ю.М.

Лотман, В.Н. Топоров, Н.Д. Кочеткова, Ф.З. Канунова, А.Н. Кудреватых, Е.Н. Куприянова и др.).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в школьном и вузовском преподавании творчества Н.М. Карамзина на уроках литературы.

Апробация работы. Материалы исследования послужили основой для доклада на научной конференции «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ) в 2017-2018 уч. году и последующей публикации в сборнике научных трудов.

Структура работы отражает логику исследования и состоит из введения, двух глав (с выделением параграфов), заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII – XVIII ВЕКОВ

1.1. Женщина в литературе Петровского времени

Как сказал норвежский романист Арне Гарборг: «...в женщине скрывается удивительная, великая тайна, великая жизненная загадка, источник всех радостей и всех забот». Несомненно, на протяжении всех времен (начиная с древнерусской литературы и заканчивая современностью) женщина вызывает огромный интерес не только в творчестве писателей, поэтов, но и в исследовательских работах на разных этапах историко-культурного и историко-литературного процесса. Мама, бабушка, прабабушка, внучка и правнучка – все это разные социальные роли, воплощенные в собирательном образе женщины. Дитя, рожденное на свет, по истечении некоего времени произносит первое слово «мама». Человек, находящийся в исступлении или в пограничном состоянии, первым делом шепчет: «мама», «мамочки!». «Мама, помоги!» - звучит как молитва, которая наполняет эти фонетические звуки содержанием. Огромная сила властвует в этих святых словах. Она заставляет человека, сбившегося с пути, выйти на ровную и светлую дорогу, придает силы, вдохновляет на благостные поступки и убеждает верить во что-то чудесное и нежное.

Исходя из выше изложенных мыслей, мы приходим к выводу, что женщина играет огромную роль в истории человечества. Надо сказать, что женщина, как вечный образ жизненных ценностей, не статична. В данной главе мы рассмотрим ее эволюцию, начиная от древности и заканчивая

новым временем. Идеалы женщин мы будем анализировать в русской литературе и культуре.

Проблемой места женщины в русской литературе XVII - XVIII веков занимались такие исследователи, как Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев, А.Н. Кудреватых, Д.А. Жуков, Л.Н. Пушкарев, В. Байдин и др. Перед тем, как анализировать образ женщины в литературе эпохи Петра I, рассмотрим этимологию и толкование этой языковой единицы.

Универсальный словарь русского языка сообщает о том, что слово «женщина» неотрывно сосуществует с «женой» и что «женщину» нельзя рассматривать вне связи с этим словом. «Жена – это древнее славянское слово восходит к индоевропейскому *ген-* (как в словах *ген, генетика*), с исходным значением «род». Жена – это та, которая рождает потомство. Первоначально в славянских языках это слово означало «взрослая женщина», т.е. достигшая детородного возраста. Значение «супруга» появилось значительно позднее» [Универсальный словарь русского языка, 2011: 715]. И сразу редакторы словаря приводят словарную статью к определению «женщина»: «...образовано от прилагательного женский (пол) с помощью суффикса –ин-. Первоначально это слово было собирательным существительным (например, как деревенщина), и только в XVI веке стало обозначать одну женщину, а слово «жена» потеряло свое древнее значение» [Универсальный словарь русского языка, 2011: 715]. Словарь Ушакова дает следующее толкование слову «женщина»: «...лицо, противоположное мужчине по полу» [Толковый словарь Д.Н. Ушакова, 1935-1940: 305]. Таким образом, мы можем сделать вывод о женщине как продолжательнице рода, о ее неисчерпаемой и бесконечной любви к своим детям.

Прежде, чем приступить к анализу образа женщины Петровской эпохи, сделаем краткий обзор функционала и домашних занятий девушек в древности. Их быт прописан в тщательно разработанном своде правил общественного поведения - Домострое.

Девушки в древнерусской литературе занимали особое место. Если сравнивать с современной действительностью, в которой преобладает равноправие полов, то женщина не имела тех прав, которые были у мужчин. Согласно домострою она всегда подчинялась мужу и находилась на его попечении. Читаем: «Подобает мужьям поучать жен своих с любовью и благорассудным наказанием. Жены мужей своих спрашивают о всяком благочинии, как душу свою спасти, и Богу, и мужу угодить, и дом свой хорошо строить, и во всем мужу покоряться, а что он накажет, то с любовью и страхом внимать и творить по сему писанию. А в гости ходить и к себе звать и связываться, с кем муж велит» [Домострой, 2007: 174]. Но, пишет С.Горбова: «..несмотря на «покорство» и «страх», жена не была рабой мужа: во всем, что касалась домашних дел, она была полной хозяйкой или, как тогда говорили, «госпожой». Воспитание детей, кладовые, огород, кухня были на ее попечении, и муж редко вмешивался в эту сторону домашней жизни. Чем богаче муж, тем больше хозяйство. <...> В прежние времена хозяйка даже не каждое воскресенье могла себе позволить ходить в церковь. Другое дело – хозяйские дочери. Хотя и им сидеть без дела особо не позволялось. К замужеству девушка должна была освоить все рукоделия и закон Божий. Однако в праздники удавалось отдохнуть и замужней женщине» [Горбова, 2009: 98]. Гербрештейн в своих «Записках о московских делах» пишет, что «в определенные праздничные дни москвиты разрешают женам и дочерям сходиться вместе для развлечения на привольных лугах. <...> Помимо забав занимались женщины благотворительностью. Те, что победнее, раздавали милостыню и устраивали «благотворительные обеды» для нищей братии. Более знатные – устраивали храмы и монастыри» [Герберштейн, 1908: 304].

Внешний облик женщины также значительно отличается от русской культуры поздних веков. Как должна выглядеть смиренная и порядочная женщина? Е.Н.Гурова говорит о том, что «признаки хорошей натуры

заканчиваются в мягком и нежном теле, средним между тонким и толстым... русые волосы с ровной и правильной формой головы, прямой шеей... не толст в животе и бедрах...» [Гурова, 2010: 60]. Что касается девического убранства, то оно должно быть скромным, не привлекающим к себе внимания остальных людей, не открывающим лишние части тела. Стыдливость и целомудрие были нормами поведения. «Снять на людях какую-либо часть одежды, дать увидеть обнаженное тело значило «осрамить», считалось позором (от «зреть, смотреть»), издевательством над человеком (его публичным «раздеванием»).

Считалось великим счастьем у девушек выйти хорошо замуж. Они, чтобы быть готовыми к замужеству, с детства приучались хорошим манерам: как быть послушной и смиренной женой, как правильно общаться с гостями, как чтить родителей своих и родителей мужа. Но если «непорядочная девица со всяким смеется и разговаривает, бегает по причинным местам и улицам, разиня пазуху, садится к другим молодцам и мужчинам, толкает локтями, а смиренно не сидит. Поет блудные песни, веселится и напивается пьяна, скачет по столам и скамьям, дает себя по всем углам таскать и волочить, как стерва» [Домострой, 2007: 291], то не будет пригожа для замужества. В «Домострое» приводится много советов для девушки, которая в будущем должна стать хорошей женой: «...всякий бы день у мужа жена спрашивала да советовалась обо всем хозяйстве, припоминая, что нужно. А в гости ходить и к себе звать и пересылаться только с теми, с кем муж велит. А коли гости случатся, или сама где будет, перед тем, как сесть за стол, платье на лучшее переменить <...> все то хорошее примечать и всему внимать, чего не знает и не умеет, о том расспрашивать вежливо и ласково, и кто что хорошее скажет и на добро наставит, рукоделью какому научит, — и на том бить челом, и придя домой, обо всем мужу пересказать на досуге» [Домострой, 2007: 296].

Роль женщины с появлением реформ Петра I несколько изменилась. Если раньше девушка была связана с воспитанием детей, семейной стабильностью, то Петровская эпоха перевернула не только социальную и политическую жизнь, но и домашний уклад.

Брак, как семейная ценность, перестал носить торговый характер. Если в древнерусской литературе женщина должна была находиться дома, следить за хозяйством, то теперь девушка следовала европейскому обычаю. Ей необходимо было освоить навыки светского поведения, умения держаться в обществе и следить за европейской модой. Ф. В. Берхгольц отразил впечатления о русских женщинах, наблюдая их поведение на ассамблеях: «Русская женщина, еще недавно грубая и необразованная, так изменилась к лучшему, что теперь мало уступает Немкам и Француженкам в тонкости обращения и светскости, а иногда в некоторых отношениях, даже имеет перед ними преимущества» [Берхгольц, 1978: 57]. «Разрушаются домостроевские теремные порядки. Молодым женщинам и девушкам предписывается появляться в обществе. Нормы поведения регламентировались специальным «политесом», за нарушение которого полагались соответствующие наказания» [Орлов, 1991: 320]. Петр ввел новую форму публичного общения - ассамблея, «...где встречались молодые люди обоего пола. В главной комнате танцевали. В соседних помещениях играли в шахматы и карты, курили трубки» [Орлов, 1991: 320].

В соседних помещениях играли в шахматы и карты, курили трубки. Универсальный словарь русского языка говорит следующее: "Ассамблея (франц. *assemblée*, «собрание») - прообраз дворянского бала, празднование, введённое Петром Первым в культурную жизнь русского общества в декабре 1718 года" [Универсальный словарь русского языка, 2011: 504]. Таким образом, ассамблея - это необходимость "веселиться". Но в то же время ассамблеи выполняли не только функцию досуга, но и служили неким средством для реализации самых лучших качеств у женщин.

Представительницы прекрасного пола демонстрировали свою осведомленность в различных областях наук, кокетничали, вели светские беседы. Почему это было необходимо? Как уже говорилось выше, женщины в эпоху древности не имели особых прав, не участвовали в политической и социально-экономической жизни. Их основной миссией были дом, воспитание детей и др. В анализируемую нами эпоху женщины могли высказывать свое мнение по поводу экономического, политического состояния страны. Нельзя не сказать и о внешнем облике женщины. Светские дамы старались не походить на своих бабушек, а одеваться по западноевропейской моде. Обязательным атрибутом в туалете каждой женщины был парик. Дамы вели вечерний образ жизни, и, чтобы произвести впечатление, они очень много времени уделяли макияжу.

Брак и супружеские обязанности несколько изменились. Но церковь по-прежнему оставалась сильным авторитетом в вопросах семейных. При венчании полагалось спрашивать у молодых, готов(а) ли он/она вступить в законный брак с данным(ой) мужчиной/женщиной. Но несмотря на этот вопрос, подразумевающий свободу выбора, церковь и добродетели оставляли мало шансов новобрачным. 22 апреля 1722 года «Петр 1 указал Сенату и Синоду учинить запрещение браков, заключенных по принуждению со стороны родителей или опекунов, а также браков «рабов» и рабынь, принужденных к таковому господами всякого звания» [Андерсон, 2010: 234]. Однако, молодым людям не разрешалось знакомиться друг с другом самостоятельно. Функцию знакомства исполняли родители или опекуны. Существовало на то время руководство о правилах хорошего тона и поведения в обществе "Юности честное зерцало" (1717г.), где подробно объясняется как показать себя с хорошей стороны и как произвести хорошее впечатление. Там есть и рекомендации молодым девушкам. Заметим: « По платью примечается, что в ком есть благочинства, или неискусства: легкомысленная бо одежда, <...> показывает легкомысленной нрав. Ибо, для

чего имеет девица, (которая токмо ради чести одежду носит для излишняго одеяния) в убыток и в долги впасть: сего честная девица никогда не делает» или «По поступкам, словам, и нраву познавается девической стыд, и благочинство, когда она за столом прилучится сидеть возле грубова невежы, которой ногами несмирно сидит, и она должна встать от стола» [Юности честное зеркало, 1717: 51].

Как замечает исследовательница Г.Н. Моисеева, в гисториях появляется новый тип женского образа, который не боится любить и имеет на это полное право. «Следует отметить в произведении образы героинь — женщин нового типа, решительно и смело заявляющих о своем праве на любовь, противостоящих косности окружающей их знати и нравственно побеждающих их» [Моисеева, 1993: 522].

Новое положение женщины нашло свое отражение в русской литературе. Русский исследователь П.А. Орлов говорит о том, что под влиянием Петровских реформ появились значительные перемены не только в социальной, но и в литературной жизни. Появляется новый жанр – гистория. «Словом «гистория» неизвестный автор подчеркивал подлинный, невыдуманый характер своего повествования» [Орлов, 1990: 77]. К судьбе этого жанра обращалась и исследовательница М.Л. Ремнёва. Она говорит о том, что в гистории «...выделяют две части: с одной стороны - бытовая повесть о жизни молодого дворянина, отправленного правительством за границу для получения образования, с другой - повесть любовно-авантюрная, в которой можно найти как отзвуки волшебных сказок и «разбойничьих» песен, так и мотивы западноевропейской повести» [Ремнёва, 2009: 19]. На основании всего сказанного мы делаем вывод, гистория – это бытовая безавторская проза первой трети XVIII века, где преобладает принцип ступенчатого и контрастного развития.

Таковыми произведениями являются «Повесть о Петре златые ключи», «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной

королевне Ираклии Флоренской земли», «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Элеоноре», «Повесть о купце Иоанне», «Гистория о некоем шляхецком сыне». Во всех этих литературных произведениях женщина показана в новом аспекте.

«Гистория о российском матросе...» повествует о храбром юноше Василии, который в силу своих жизненных обстоятельств вынужден покинуть отчий дом и долго путешествовать по чужой земле. Много раз он оказывался на шаг от верной гибели, но именно свободолюбие, честность и доброта не позволили ему умереть раньше своего срока. И вот, казалось бы, судьба благодарит его за нравственные качества: потерпев кораблекрушение в море и попав на остров к разбойникам, он встречает прекрасную королевну Ираклию. «В повести отразился возросший в начале XVIII в. международный престиж России, которую автор называет «российскими Европиями», т. е. страной, вступившей в круг европейских государств. Правитель Австрии — «цесарь» — с почетом принимает Василия — простого русского матроса — во дворце и оказывает ему всяческую помощь» [Орлов, 1990: 97]. Девушка – дочь Флоренского короля, которую захватили разбойники и заперли в чулане. Заметим, что мы анализируем образ девушки в литературе эпохи Петра I. А Ираклия – девушка Флоренской земли, чужестранка. Но данный девический образ национален, т.е. приближен к русской девушке. Ираклия – очень милая, чистая и честная девушка. Она очень богата, «дочь Великого короля Флоренского» [Издательский дом, 1990: 87] и достаточно самостоятельна (как самостоятельны все женщины Петровской эпохи): в окружении слуг ходит и смотрит заморские товары и диковинки.

При встрече с матросом Василием Королевна говорит о том, что ее методом обмана украли российские купцы и увезли на остров: «...тому два года, пришли морем в наше государство из Европии кораблями российские купцы, и я в то время гуляла с девицами в шляпках и смотрела российских

товаров и всяких диковинок. И как мы на шлюпках от кораблей поплыли, то оные разбойники набежали в буерах и всех гребцов у нас побили и девиц в море побросали, меня едину в сей остров уведоша и держат по сие время, — что между ими великая распря: тот хочет взять себе, а другой не дает; и за тем спором хотят меня изрубить. И я пред ними горько плакати... — И стала его вопрошати: — Молю тя, мой государь, ваша фамилия како, сюда зайде из которого государства, понеже я у них, разбойников, до сего часу вас не видала и вижу вас, что не их команды, но признаю вас быть некоторого кавалера» [Издательский дом, 1990: 87].

Уходят принципы Домостроя, где выходили замуж «по расчету». Если в древности у молодых не было права выбрать супруга/супругу, то в эпоху Петра I женщины сами выбирали себе спутника жизни. Так и Ираклия без памяти влюбилась в простого российского матроса, который спас ее от злых разбойников. «...а королева Ираклия — всем вельми сердцем и говорила, что до законного браку сохранять во всякой девической чистоте, а кроме его в супружество ни за кого иного не посягать; а ежели кто один из них какими ни есть приключившимися резонами отлучится, ни за кого иного не посягать, и до смерти пребывать в девической чистоте. И он ей клятвою обещался, что хранить девичество ее» [Издательский дом, 1990: 89]. Отец и мать не препятствовали счастью дочери: «... король Флоренский дочь свою, прекрасную королеву Ираклию, отпусти с Василием к законному браку к кирке. И венчались в той кирке, на котором их законном браке был генерал цесарский Флегонт и все генералы и министры Флоренские. И было великое веселие во всей Флоренцы три недели. И по прошествии трех недель генерала цесарского и с войсками Василий отпустил в Цесарию, писал с великим благодарением и обещался быть сам к цесарю» [Издательский дом, 1990: 94].

Можем сделать вывод о том, что Ираклия является типичным женским образом в литературе Петровского времени.

Другая повесть «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Элеоноре». Здесь в девушках представлен несколько иной характер. Героини не похожи друг на друга. Исследователь П.А. Орлов пишет, что «Каждая из них наделена особым характером: трогательная, беззащитная Элеонора; решительная, агрессивная Гедвиг-Доротея; преданная и терпеливая Тира. Представляет интерес своеобразный диспут о женской добродетели, который ведут между собой три иностранных дворянина. Усиленное внимание к «женскому вопросу» объясняется прежде всего изменившимся положением русской женщины, которая, выйдя из терема, вошла в общество и вызвала к себе повышенный интерес» [Орлов, 1990: 97].

Вот как ведет себя Элеонора: «Елеонора же, взяв письмо, отшед от девицы, молча развернув, письмо читала с великим разсуждением, и пришла в недоумение. Однако ж на том письме подписала сице: Надежду вручаю, прозбы ожидаю, желание получиш, а здравие погубиш» [http://antology-xviii.spb.ru/cgi-bin/gettext.cgi/texts/peter/povest_o_alexandre.tei].

Элеонора проявляет сочувствие к Александру, упавшему от болезни перед ее жильем: «Тогда Елеонора , прииде в великой ужас, и рече в себе: Ах, как я, проклятая, такого изряднаго и чести достойнаго ковалера несклонностию своею в конечную погибель привела. И взяв тайно Александра, Елеонора с рабою своею Ассилиеюсносоша на квартиру и положи ево на постелю. Тогда Елеонора , взирая наАлександра , многия слезы испустила, и так в себе смутилась, что чрез великую силу Ассилия Елеонору от Александра отвела».

Чувства свои героиня выражает в виде арии: «Елеонора же, выслушав сию арию прилежно, ответствовала Александру песнею же сице:

Кою урону или препону в себе признаваеш?

Любовь в нас равна, ибо издавна к тому склоняеш.

Не сумнимся, но возвеселимся твоя есть с тобою,

Уже аз купно, аще и трудно домыслиши со мною.

Сколько досадно, столко обидно знаю, что мне будет,

Всего лишуся к тебе склонюся любовь да пребудет.

Любовь в нас пребудет, надеюс, вечно и бесконечно,

Тогда между нами неразвращенна и неотменна -

Ведаем то и сами.

В чем ты ни был, что же тебе за прибыль себе изнуряти,

В толикой скуке, в тяжелой муке» [http://antology-xviii.spb.ru/cgi-bin/gettext.cgi/texts/peter/povest_o_alexandre.tei].

Решительная и настойчивая девушка Едвиг-Доротея добивается его внимания и расположения. Она является разлучницей: «Но Гедвиг-Доротея ускорила выскочить ис кореты и, поймав Александра за руку, отшед во едино сокровенное место между роц, говорила ему: Ежели ты не допустиш меня красоты твоя насладится, зри, что с собою пред очима твоима сотворю!. И извлекши меч, которой был у нея тайно, вскорости обнажен, и хотела себя заколоть. И ежелиб Александр от рук ея оногo меча отнять не ускорил, то б конечно Гедвиг-Доротея сама себя заколола».

Появляется еще одна героиня: «Знаю, есть у королевскаго гофъмаршала дочь, имя ей Тира, зело прекрасна и всякой чести достойна.

Однако ж я не надеюсь, чтоб ты мог ее достать, понеже всех приезжих ненавидит и зело неприступна».

Тира жестоко испытывает искренность Александра, нанося ему раны мечом. И стойкость его произвела на девушку серьезное впечатление: «Однакож наутрие от Тиры получил письмо, в котором пишет тако: Другу Александру от любви нашей поздравление! И от трех ран истекшая кровь сердце мое к жалости склонила и надежду вам дати понудила. Того ради zde положенной знак любве - златыя сноуры, узел зовомы, едина мя смерть развяжет, приими и, а в вине моей дай отпущения. И остаюсь верная ваша до гроба Тира». Тира представляет собой девушку активную и достойную.

Александр и Тира претерпевают много испытаний и разлук, но вот наступает радостная встреча. Александр спасает свою возлюбленную от разбойников, от которых она храбро защищалась: «Тира же, видя пред собою любезнаго своего друга Александра, от радости прослезилася, и сняв с себя шишак, резво к нему приближилася, и в слезах ничто уже речи могущи, токмо любезно обнимала и целовала. И тако в той день всех печалей избегли. И веселилис на том месте седьмь дней».

«Тогда Тира с коня верзеса на землю и долгое время молча лежаше и помалу глас испускати начат. Слезы из очей ея, яко источники, воскипеша. И уже меташеся, яко беснующаяся, проклиная день рождения своего, терзающе власы главы своея, и извлекши мечь, противу сердца своего постави, рече:

Увы мне, бедной, несчастнейшой в свете,

Коликия беды буду терпети!

В земле ты, драгоценный бриллиант, ах, погубила,

Александра любезна в мори потопила!

А море волнуемо или оно забыло,

Почто мя прежде, нежель моего любезнаго друга не утопило.

Ах, что я ныне, бедная, вижу пред собою,
Александра любезна опоенна водою!
О мука и нестерпимое горе,
Ты нанесло на нас волнуемо море,
Что Александра волнами немилостивно убило,
А меня, бедную девицу, смертно погубило!
О несчастнейшая девица под солнцем, Тира
В злости погибшая от всего мира.
Какая с тобою радость ныне осталас,
Чего ради во отечестве своем не заклалас!
Испусти, Александр , хотя единое слово и дай отраду!
Печаль мучит нестерпимо.
Что обещание дала ти в верности сущей
Никоей милости в себе не имущей.
Ныне себе зрю в печали, а ты в покое.
Долго ль буду мучится в сущем зною.
Обещалас с тобою быти купно,
Терпети беды и напасти неотступно.
Что с тобою то и со мною да будет,
И неразвратна любовь наша пребудет!
Нынз зрю вся несщастия на мя востали,
И со всего света беды же напали.
Где твоя храбрость ныне обитает,
Еуропа о твоём несщастии еще не знает.
Слава твоя и во Азии сияла,
А ныне господина своего мертва познала.
Колико государств прешел еси невредимо,
Варвар избег щастливо.
Сила твоя была знатна между ковалеры,

Кто ж поймет нещастию твоему веры.
Все твои приятели неутешно заплачут,
А неприятели ныне веселятся и сказуют.
Где твоя слава будет ныне обитати,
Кого мне оставил, на него буду уповати?
Кем ныне, любезнейший, побежден явился!
Ох, мне горе! Почто мя, бедная, удалился?
О, несчастнейшая, коликие беды претерпела,
Всегда в напастях веселия не имела.
Разбойники в лесах нас разлучили,
Отчего в несносной горести пребывали.
Обаче друг со другом соединились,
Аще и в печали были, но не лишились.
Ныне, любезнейший, почто мя оставил,
Но и горшее печали мне, бедной, прибавил.
Кого, бедная, буду ныне ездя искати,
Ибо любезный мой друг в вечный сон ляже спати.
Кто мне, бедной, в помощи успеет,
Ибо уже Александра сила в земле тлеет.
О лютое несчастье, что сотворило,
Почто мя с любезным другом разлучило?
И где бедная Тира пристанище обрящет,
И откуда руку силну помощи приимет?
Встани и сохрани мя десницею твоею
Аще не учиниши мя с тобою, ты в покое жити,
А я в напасти стою пред тобою,
Почто мя оставил и не ваял с собою?
Отверзи дверь, да вниду, бедная и ляжу с тобою.
Не терпит тяжкаго бремя мое рамо.

Умри, бесщастнейшая Тира , зря на любезнаго.

Се твоя едина утеха и радость полезна

А жити будет на свете жизнь слезна.

И изрече сие, пад на мечь, сама себя поразила, и тело Александрово кровию своею обагрила. И купно прекрасная Тира с любезным ляже, ныне в землю имут общую ложу».

Во всех женских образах жанра гистории мы находим нечто общее – они готовы любить и бороться за свою любовь.

Проанализируем еще одну повесть «Гистория о некоем шляхецком сыне». Образ цесаревны очень яркий и сильный. Автор гистории выражает своего отношение к героине: он бесконечно любит ее. Ее чувства к возлюбленному безграничны. Она борется за право быть любимой женою. Но здесь ее любовь проходит испытание властью. Цесарь предлагает ей престол в обмен на венчание с ним. Г.Н. Моисеева пишет: «Когда цесарь торжественно объявляет ей, что «учинит» ее наследницею престола, после того как она исполнит его «изволение», цесаревна отвечает ему готовностью: «...не сего венца ради и престола должна волю твою исполнять, но со всякою моею охотою готова усердно по вашей воле яко родителя моего государю исполнить». Также исследовательница говорит о цесаревне как о верной девушке, которая способна на убийство ради любви: «Увидя его после двухлетней разлуки, она решается на убийство насильно обвенчанного с нею мужа, лишь бы быть соединенной с любимым. После гибели «шляхецкого сына» цесаревна «сотвори прощение со отцем и матерью, и ко всем ту, тако погрузи себя печалию, рекла: “Ты моей печали, мое сердце умереть. Аз ли тебе оставлю, в сей путь едина отходяща! Да погребусь с тобою в едином гробе!”» [Моисеева, 1993: 522].

Таким образом, все женские литературные образы – это женщины нового типа, которые борются за право быть счастливыми и готовы на самые радикальные поступки во имя любви.

Истовая любовь женщины к Богу, человеку к живому миру, верность родовым началам и древним заветам позволили сохранить глубинные основы русской культуры, не утратить веру в ее жизнеспасающую красоту, в ее «вечную женственность».

1.2. Образ женщины в литературе классицизма

В предыдущем параграфе мы рассматривали образ женщины в русской литературе эпохи Петра I, сравнивали его с образом в Древнерусской литературе. Пришли к выводу, что образ женщины Петровской эпохи существенно изменился: это новый тип, который борется за право быть счастливым и готов на самые радикальные поступки во имя любви.

В литературе классицизма этот образ также меняется, т.к. меняются и предпосылки, при которых и формируется этот женский тип. Но прежде чем говорить об основных особенностях его изменения, нужно проанализировать условия, политические, социальные, экономические. Почему возникает необходимость классицизма в России? Что мы можем называть эпохой предклассицизма? Ответы на эти вопросы мы рассмотрим далее.

Русский литературовед В.И. Федоров в своей работе «История Русской литературы XVIII века» говорит о том, что литература петровского времени носит переходный характер: Россия характеризуется «дальнейшим процессом «обмирщения» в области политики, культуры, искусства, быта. Продолжает формироваться новый тип общественного сознания, неразрывно связанные с существенными изменениями в социально-экономической, политической, идейно-философской жизни общества» [Федоров, 1982: 42].

Теперь перейдем непосредственно к самому классицизму. Поскольку эпоха барокко была трагичной. Появляется необходимость упорядочить рамки социума и выявить определенный канон, которого будет лучше придерживаться.

Колыбелью классицизма является Франция. Она же источник теории и практики возникновения классицизма. Н.Л. Лейдерман в своем труде «Теория жанра» также говорит о том, что этот «метод зародился и достиг наивысшего расцвета (XVII-XVIII вв.) во Франции». Эпоха классицизма пришла к системности только тогда, когда началась интенсивная борьба против феодальной раздробленности и рождения наций. «Классицистическое искусство сложилось в оформленную систему творчества в период дальнейшего развития социально-экономических процессов, начавшихся в эпоху Возрождения, - возникновения капиталистических отношений, усиления борьбы с феодальной раздробленностью, зарождения буржуазии, образования наций и национальных государств» [Федоров, 1982: 45]. Вполне логично, что доминирующим философским направлением всех областей и наук является рационализм. Исследователь В.И. Федоров: «Естественно также, что рационализм (картезианство) явился важнейшим звеном философской базы эстетики классицизма. Но так как картезианством далеко не исчерпываются философские направления той эпохи, то и классицизм не может быть ограничен в своих основах лишь рационализмом. <...> Классицизм не опирался на передовые движения философии своего времени. Следовательно, нельзя сводить классицизм XVII века ни к голому рационализму, ни к единственно метафизическому способу мышления в любой его разновидности» [Федоров, 1982: 46]. О сближении рационализма и классицизма говорила и В.Г. Москвичева в своей работе «Русский классицизм». Опираясь на Сумарокова и Тредиаковского, исследовательница говорит о том, что «В эстетике русского классицизма отражена связь с метафизикой и рационализмом. Категории добра и зла русскими писателями соотносились с наличием или отсутствием разумного начала в человеке.

Назначение разума – познавать истину и познавать ее от ложного; воли же свободно клониться к добру, предпочитать полезное и разделять оное от

вредного. Ибо как истина есть конец всего нашего познания, так добро – цель всех наших есть деяний» [Москвичева, 1986:12].

Какие особенности включает в себя русская литература эпохи классицизма?

Традиционно считается, что строгое разделение героев на положительных и отрицательных является неотъемлемой частью классицизма. Необходимо было создать «вечные» собирательные образы благотворных полезных героев и героев «плохих», носителей «скверности». И эта односторонность в характера должна присутствовать до конца произведения, не изменяясь в художественном мире. Эти образы всегда будут как бы «приподняты» над действительностью. Хороши в этом плане герои положительного характера: они будут выступать как образец для подражания, к таким образам будут «тянуться» люди внехудожественной действительности. Об этом писал В.И. Федоров: «...создавались образы-схемы, воплощавшие преимущественно одну какую-либо черту характера, появилось строгое разделение действующих лиц на положительных, добродетельных героев и на носителей порока. Однолинейность в раскрытии характера сопровождалась требованием сохранить его неизменность при любых обстоятельствах» [Федоров, 1982: 48]. Также Федоров отмечал «внеисторичность» и «абстрактность» художественных образов. Г.В. Москвичева говорит о «высокой гражданственности и пафосе» классицизма. «В современной литературной науке справедливо признано, что социально-историческая природа классицизма носила двойственный характер. Действительно, с одной стороны, его отличал гражданский пафос, утверждение высокого общественного и нравственного идеала. <...> С просвещенным абсолютизмом и в России связано становление национальной государственности и культуры, формирование национального самосознания и развитие просвещения. Идеал, на который был ориентирован классицизм, в

Европе и у нас отражал представления лучших умов эпохи о том, какой должна быть личность в новом, просвещенно-абсолютистском государстве. В качестве истинного героя эпохи провозглашается человек, для которого интересы государства и нации выше личных интересов» [Москвичева, 1986: 14]. Литература заявила о вечном противостоянии добра и зла, она не готова мириться с нравственным злом. Исследователи и критики эпохи классицизма не сомневались и в социальных константах общества. «Телу потребна голова, здравие всех членов и душа; обществу потребна верховная власть; все должности и науки земледелец питает, солдат защищает, ученый просвещает», - писал Сумароков в одной из своих статей.

Следующая особенность – единство содержания и формы, а также точный и четкий слог художественных произведений, свободных от галлицизмов и заимствованных слов. Несмотря на то, что сдержанность и строгость языка хоть и несколько обедняли слог классицистов, художественная и структурная ткань произведения оставалась верной изящности и стройности. В.И. Федоров отмечает: «Ограниченно-нормативная направленность поэтики классицистов, ее строгая регламентация жанров с точным указанием их героев и соответствующего им языка; признание высшим критерием истинного и прекрасного разума; требование правдоподобия, порой узко понимаемого (теория трех единств); статичность, связанная с метафизическим восприятием окружающего мира, и абстрактность образной системы с выделением в человеческом характере на первый план какой-либо одной черты; строгий отбор жизненного материала для художественного воплощения – все это не мешало проявлению в лучших творческих достижениях писателей-классицистов глубокого психологизма, не мешало им «проникнуть во внутренний мир человека... раскрыть тайники его сердца» [Федоров, 1982: 50]. Поэтому при всем рационализме и строгости

классицизма будет ошибочным говорить об отсутствии глубокого чувства переживания героев.

Е.Н. Куприянова говорит о специфике изображения человека в классицизме следующее: «Характер – основная категория, которая лежит в основе классицизма. Освободив человека от авторитарно-церковной морали, эпоха возрождения оказалась бессильной создать свои положительные нормы поведения освобожденного земного человека. Но, к сожалению, человек не был счастлив из-за некоторых обстоятельств того времени: анархия, деспотизм. Существовал вопрос: в чем заключается истинное благо для человека? Предложили ограничить личность во имя ее же блага. Выводили из общего блага в частное. Мораль XVI – XVIIв. – это и утилитарная и эгоистическая. Принцип альтруизма заменяет принцип разумное «себялюбие». <...> «Разумное себялюбие» - принцип в основе этического сознания классицизма. «Себялюбие» - пружина всех человеческих чувств и поступков. <...> В основе классицизма лежит разум и чувства, но разум не противопоставляется чувству, как это традиционно считать. Необходимо учитывать сознание того времени. С точки зрения людей XVII в. Все страсти (чувства) одинаково разумны. И именно разумные страсти, - это способ удовлетворить свои потребности. Поэтому в героя классицизма борются не разум и чувства, а разные чувства и страсти, которые осуществляет разум. <...> Приверженность долгу – этот принцип не так разумен, как кажется на первый взгляд. Долг нужен в первую очередь перед самим собой. В героях трагедии нет никакой борьбы между чувством и долгом. Происходит жестокая борьба между доблестным чувством чести и менее доблестными, но более человеческими чувствами любви и дружбы» [Куприянова, 1959: 56].

Н.Л. Лейдерман, ссылаясь в своей работе «Теория жанра» на философа Гегеля, пишет: «Характеризуя «принцип драматической поэзии», Гегель

отмечал, что она «представляет собой внутренний мир и его же внешнюю реализацию. В результате происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотнесенности с субъективными целями и страстями». «Принцип драматической поэзии» оказывается созвучным познавательному принципу метода классицизма, согласно которому рациональная идея, осознанная воля человека выступают в качестве руководящей и организующей силы объективного мира. Классицизм обратил «принцип драматической поэзии» и ее «конкретные законы» в руководящие принципы жанрообразования. Диалогичность драматического произведения он превращает в форму столкновения позиций, представлений субъектов о должном. Классицизм использовал драматическое построение сюжета как действия, в котором осуществляется «воление» героя, старающегося создать и пересоздать мир согласно своей идее. Но это действие происходит у классицистов строго и ясно означенных пределах рационалистической модели мира. А благодаря присущим драматическому произведению единство действия, сосредоточенности и завершенности драматической коллизии, «чувственной наглядности», авторская логика получает в этой рационалистической модели вид несомненной истины, некой надличной абсолютной нормы, исключающей самую возможность существования вне согласия с нею. Такая структура вполне соответствует морализаторскому пафосу классицизма» [Лейдерман, 2010: 574 - 576].

Надо сказать, что появляется новый тип героя – «гражданина и патриота», который убежден в том, что необходимо радоваться собственной пользе другим людям и обществу. «Этот герой должен проникнуть в тайны мироздания, стать активной, творческой натурой, повести решительную борьбу с общественными пороками, со всеми проявлениями тирании и «злонравия» на троне и в помещичьей усадьбе. Для осуществления этой

программы ему необходимо отказаться от стремления к личному благополучию, обуздать свои страсти, подчинить свои чувства «должности» [Федоров, 1982: 54].

Мы обобщили все отличительные черты, сказанные выше, и попытались самостоятельно классифицировать принципы типизации характеров героев в русском классицизме:

1. Действия и поступки героев совершаются с точки зрения разума, т.е. человек познает мир рационально;
2. Строгое деление героев на положительных и отрицательных (схематизация характеров);
3. одноплановость – преобладание в характере героя одной генеральной черты;
4. положительные герои идеализируются;
5. Характеры героев отличаются статичностью;
6. Диалогичность превращается в форму столкновения позиций;
7. Прием «говорящих фамилий» как средство раскрытия характеров;
8. Наличие героя-резонера;
9. Объективное повествование. Авторская логика получила вид несомненной истины, с которой мы не можем не согласиться;
10. Новый тип героя – гражданина и патриота.

Что мы можем сказать о женских типах эпохи классицизма? Вспомним, как трактовался женский образ в Петровское время: «Молодым женщинам и девушкам предписывается появляться в обществе. Нормы поведения регламентировались специальным «политесом», за нарушение которого полагались соответствующие наказания» [Орлов, 1991: 320]. Женщины эпохи Петра I активно боролись за свою любовь, за право быть счастливыми. Как мы уже сказали выше, писатели-классицисты создали новый тип героя – гражданина и патриота, познающего мир с точки зрения разума.

Представительницы женского типа также не стали исключением, несмотря на то, что разные авторы совершенно по-разному создавали женский тип. Яркими женскими образами в произведениях русских классицистов являются Софья из пьесы «Недоросль» Фонвизина, Подщипа Крылова, Оснельда и Астрада Сумарокова и другие. Обратимся к анализу этих образов. Какие же типажи героинь предлагают нам писатели-классицисты?

Образ Софьи в комедии «Недоросль» Д.И. Фонвизина представляется нам положительным. По сюжету Софья живет в доме у родственников, а именно в семье Простаковых. Госпожа Простакова пытается девушку насильно выдать замуж за своего горячо любимого и ненаглядного сына, который из матери «вьет веревки». Все мы прекрасно знаем судьбу девушки. Она – дворянка и сирота. «...После отца осталась она младенцем. Тому с полгода, как ее матушке, а моей сватьюшке, сделался удар... От которого она и на тот свет пошла...» [Фонвизин, 1959: 134]. У Софьи есть свои владения, доставшиеся от родителей, но, судя по всему, семья, в которой она живет, получает с этого нечестным образом свой доход. Она бесконечно любит своего Милона и не желает выходить замуж за Митрофана. Судьба ее разрешается с приходом ее дядюшки господина Стародума, который приезжает и «спасает» девушку от неудачного замужества. Софья очень разумная, добрая и любящая девушка: «...Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бессовестные мои свойственники...» <...> «...Чтоб избавиться от их грубости...» <...> «Вижу в тебе честного человека..» [Фонвизин, 1959: 134]. Она очень образованная и любит читать французские книги: «...Читала теперь книжку <...> Французскую. Фенелона, о воспитании девиц...» [Фонвизин, 1959: 135]. Она премного любит своего дядю Стародума: «...Дядюшка! Истинное мое счастье то, что ты у меня есть. Я знаю цену...» [Фонвизин, 1959: 136]. В комедии действует «принцип говорящих фамилий». В переводе с греческого имя «Софья» означает

«мудрость». И действительно, она поступает очень мудро: остается верна своему возлюбленному Милону, не предает его любовь: «...Это от того офицера, который искал на тебе жениться и за которого ты сама идти хотела...», «...Я влюблен и имею счастье быть любим...".

Таким образом, образ Софьи – это новый тип героини, заметно отличающийся от других героев комедии «Недоросль». Она борется за свое счастье и остается верна своим чувствам. Софья представлена как идеал девушки-дворянки в противовес невежественному и необразованному Митрофанушке, который «...не хочет учиться, а хочет жениться» [Фонвизин, 1959: 136].

Трагедия А.П. Сумарокова «Хорев» напоминает сюжет трагедии Корнеля «Сид». У Сумарокова главный герой, отважный и смелый Хорев, вступает в войну с Завлохом, отцом своей милой возлюбленной Оснельды. Девушка находится в плену у чужих людей, где правит старший брат Хорева, Кий. Кий – очень жесткий и прямолинейный персонаж, который не жалеет ни Завлоха, угасающего старика, бывшего князя Киева-града, ни любовницу своего младшего брата, Оснельду. Оснельда – богатая наследница и дочь князя города Киева. Сама о себе она говорит так: «...я в роскоши дерзала...» Оказавшись в плену, она понимает, что беды ей не избежать. И горе не в том, что она в плену у врагов отца, а в том, что ее сердце расколосось на две половины: патриотические чувства (он хочет видеть отца) и нежная любовь к Хореву. В душе Оснельды происходит конфликт между долгом своей родине и любовными чувствами:

«О день, когда то так, день радости и слез!
Щедрота поздняя разгневанных небес,
Смешенна с казнию и лютою напастью!
Чрез пушью беду отверзя путь ко счастью!
Астрада! Мне уже свободы не видать,

Я здесь осуждена под стражею страдать.
Хотя я некую часть вольности имею
И от привычки злой претерпевать умею,
А там... увы!..» [Сумароков, 1957: 329]

На протяжении всех трагедии он мечется, ее сердце не находит покоя, весь день проливает слезы:

«Могу ль не плакать я в случаях таковых?
И можешь ли жалеть ты больше слез моих,
Когда твой правый гнев против меня пылает
И, ах, против меня ко брани посылает?» [Сумароков, 1957: 329]

Часто она просит небо помочь, что говорит о добросердечности, честности и полной покорности Богу девушки:

«О небо! Отврати свой гром иль праздно грянь!» [Сумароков, 1957: 330].

Но, видимо, чувство долга и желания победы над своим врагом оказываются сильнее любви. Хорев, не смотря на слезные молитвы своей любимой, отправляется воевать. Все заканчивается трагично. Оснельда гибнет от клеветы: Кий, поверив Сталверху, боярину Киева и первому помощнику, решает отравить деву, тем самым совершая непоправимую ошибку. Хорев, придя с победой к Киеву, узнает о гибели Оснельды и решает заколоться. Ему не нужны ни лавры, ни богатства, ни честь: ведь отправилась в мир иной его любовь. Он следует за нею:

«К какой я радости с победой возвратился?!
Где делися вы, дни, которыми я льстился?!»

<...>

«Какая польза в том несчастному Хореву?!

Уже не возвратит сей плач несчастну деву.

Не временно лишен ея, но навсегда,

И уж не буду зреть Оснельды никогда» [Сумароков, 1957: 330].

Таким образом, Оснельда (так же как и Софья) – идеал девушки, которая, несмотря на все свои материальные блага, статусное положение, борется за свое счастье и, если это необходимо, идет на верную смерть, но не предает своего милого.

Подобные черты отразились и в мамке (кормилице, няньке) Оснельдиной, Астраде. Она, являясь второстепенным персонажем, стоит на стороне Оснельды и полностью поддерживает ее любовь к Хореву. Она понимает свою княжну как женщину. Об этом не говорится в трагедии, но мы можем предполагать, что Астрада тоже когда-то любила. Она не боится просит у Кия свободы для своей любимой Оснельды:

«...Или Оснельде, князь, уже свободы нет,

Котору ты хотел освободити с честью?

Она обманута надежды гневной лестью,

Надеждой усладясь, горчайши слезы льет

И, очи возводя на небо, вопиет,

Чтоб небо сжалилось, чтоб боги смерть послали

И данную б ей жизнь к себе возвратно взяли.

Оставь отмщение, не буди в нем толь тверд

И, сколько счастлив ты, будь столько милосерд,

Отри от глаз ея лиющиеся реки

И вспомни, что и мы такие ж человеки...» [Сумароков, 1957: 330].

Следовательно, Астрада отстаивает право на женское счастье и этим она мало отличается от женских типах, сказанных выше.

Следующим произведением для анализа мы взяли шутотрагедию И.А. Крылова «Подщипа». Это пародия на трагедию А.П. Сумарокова «Хорев». Уникальность данного произведения в том, что в нем нет ни одного положительного персонажа. И те герои, которые пытались за счет других устроить хорошо свою жизнь, сами оказывались в большей беде. В этом и заключается основной смех И.А. Крылова.

Подщипа – девушка знатного происхождения. Она царевна, которая любит царевича Слюнтя с самого детства:

«...Делили все мы с ним забавы меж собой:

Катанья в масляну, качели о святой,

Друг без друга, увы! мы в жмурки не играли

И вместе огурцы по огородам крали...

А ныне, ах! за весь его любовный жар

Готовится ему несносный столь удар!» [Сумароков, 1957:]

Помимо любовной линии здесь развивается социально-политический конфликт: отец Подщипы, царь Вакула, проиграл войну Немецкому принцу Трумфу, и теперь Трумф наглым образом ворвался в город и грозитя все разрушить и сломать. Трумф обещает свергнуть царя с престола, если тот не отдаст в жену свою единственную дочь Подщипу. Вакула, конечно же, соглашается. Подщипа, несомненно, против, чтобы за счет ее счастья решали проблему, но отец непреклонен. Узнав о предстоящей свадьбе, царевич Слюнтяй наотрез отказывается сражаться с Трумфом, аргументируя это тем, что «...матуска носить зеезной не вея...».

На вопрос Подщипы «как бы ты сражался за меня?» Слюнтяй отвечает:

«А ноги-то на сто?

Небось, как дам стьецка, так поминай, как зваи!»

Подщипа предлагает своему возлюбленному умереть вместе:

«Вместе нам приятна будет смерть.

Пойдем же, бросимся сейчас стремглав в окошко,
И сломим головы» [Крылов, 1945-1946: 355].

Но Слюнтяй робеет от таких радикальных решений проблем, и Царевна это быстро понимает. Она разочаровывается в своем милом друге детства и прогоняет его. Заканчивается все тем, что немецкий принц невольно оказывается в проигрыше, царь придумывает ему наказание. А Подщипа и Слюнтяй идут ко венцу.

В шутотрагедии показаны два противоположных персонажа: Слюнтяя и Подщипы. Несмотря на то, что Подщипа – отрицательный женский тип, нравственность которого сведена к нулю, она сражается за свою любовь, и именно эта черта характера (готовность жизнь отдать за верность милому) сближает ее с Софьей из «Недоросля», с Оснельдой из «Хорева».

Из этого можно заключить, что все проанализированные нами женские типажи являются сходными для литературы классицизма. Все они представляют новый тип героя – человека с высокой гражданственностью и возможностью осуществлять борьбу за свою любовь.

Подводя итог нашим рассуждениям, мы можем сказать, что женские типы придуманы, как это бы странно не звучало, мужчинами. Женские образы эпохи классицизма – это высшее литературное развитие, созданное человечеством. Об этом еще говорила исследовательница Ф.Е. Исмаилова: «Образ женщины, активно строящий новую жизнь, равноправный с мужчинами, и свободный в социальном отношении. Женские типы созданы преимущественно мужчинами. Женщинам не удалось создать женские типы равнозначные мужским вечным образам. Цельность и полнота образа зависят от таланта и жизненного опыта писателя в создании образа. <...> Типичные

женские образы классицизма олицетворяют высшие художественные достижения человечества этого времени» [Исмаилова, 2010: 25].

1.3. Образ женщины в произведениях русских сентименталистов

Становление сентиментализма в русской литературе связано с влиянием европейского сентиментализма. Возникла потребность общества в нежном и чувствительном мироощущении. Сентиментализм, как всякое литературное направление, выработал свою концепцию мира и человека. Как отмечает Т.А. Ложкова, возникает «новый идеал личности: человек чувствительный, добродетельный, стремящийся к личному счастью и сочувствующий другим, близкий природе. Выдвигается новый герой, который будет заинтересован духовным миром простолюдинов» [Ложкова, 2003: 14].

Невозможно представить русскую литературу без образа женщины. Без них не совершаются ни одни подвиги мужчин. С появлением женщины в русской литературе сентиментализма повествование наполняется особым содержанием. Она привносит особый характер в смысловую ткань произведения.

В литературе сентиментализма женщина занимает важное место. Именно она была объектом любви чувствительного мужчины или сама была главной героиней, сентиментального произведения.

Так, Жан Жак Руссо говорил: «Царство женщины — это царство нежности, тонкости и терпимости».

Интерес к образу женщины объясняется тем, что именно она является более чувствительным существом, по сравнению с мужчиной.

Существуют определенные особенности образа женщины в литературе сентиментализма. Многие исследователи обращались к выявлению данных черт. Рассмотрим некоторые из них.

М.В. Иванов отмечает, что «литература <...> сентиментализма огромное значение придавала роли женщины, которая воспринималась как «хранительница семейного очага, выразительница высших «природных» качеств – чувствительности, сострадания, заботы о близких» [Иванов, 1996 : 222]. Другие исследователи, такие как А.С. Курилов, К.Н. Ломунов, В.Р. Щербин говорят о нравственном превосходстве женщины данной эпохи над обстоятельствами жизни и сообщают, что женщина литературы сентиментализма свободна от быта и привычного уклада общества. «Писатели-сентименталисты <...> погружали читателя в мир нравственной жизни своего героя, изолировали его от жизни, обстоятельств, быта. Этот герой противопоставляет имущественному богатству и благородству происхождения богатство чувства, нравственной жизни, но он лишен боевого настроения. Он – не протестант, а беглец из реального мира, в жестокой феодальной действительности он оказывался жертвой. Зато у себя дома, в своем уединении, в своих страстях и переживаниях он велик, ибо, как утверждал апостол европейского сентиментализма Руссо, «человек велик своим чувством». Поэтому сентиментальный герой не просто нравственно свободный человек и духовно богатая личность, но это еще и частный человек, бегущий из враждебного ему мира, пребывающий в своем уединении, стремящийся в любви, семейных радостях обрести счастье, умеющий в случае крушения его стремлений, в самом страдании обрести радость наслаждения своим неповторимым «Я» [Курилов, 1983: 128].

Ю.М. Лотман говорит о культурном образе женщины в этот период: «В 70–90-е годы XVIII века женщина становится читательницей. В значительной мере складывается это под влиянием двух людей: Николая Ивановича Новикова и Николая Михайловича Карамзина» [Лотман, 1983: 128].

Идеальные женщины сентиментальной литературы наделяются повышенной чувствительностью. Сама чувствительность у женщин направлена на добрые и полезные дела. П.А. Орлов «Они щедры, гуманны, сострадательны, способны на благородные, самоотверженные поступки» [Орлов, 1979: 8].

Женщина непременно сопереживала и сопечалилась мужу, если у того случалась беда. Так, в одном письме – ответе одной из представительниц царской семьи на сообщение мужа о болезни – жена выражала неподдельную тревогу: «Ты писал еси, что, по греху нашему, изнемогаешь лихорадкою. И мы, и мать наша... зело плачем соболезнуем и скорбим» [Пушкарева, 1997: 101].

Анализируя все упомянутые выше характерные особенности героинь русского сентиментализма, мы выявили наиболее общие черты, выражающие образы женщины:

1. Действия и поступки героинь определяются чувствами, чувствительностью героев;
2. В центре изображения – чувства и способность сочувствовать;
3. Идеалом является нравственная чистота, естественность, не испорченность;
4. Героиня отдается чувствам и страстям, она готова любить. Ее внутренний мир выходит на первый план.

В портретном описании главных сентиментальных героинь обычно появляются такие неперенные «чувствительные» атрибуты красоты в сентименталистском ее понимании, как «голубые глаза», «белая кожа», «румянец», «светло-русые волосы». Уже они служат автору для передачи идеала, воплощавшего качества, наиболее привлекательные с точки зрения «чувствительного» человека.

Таким образом, выявив критерии данного женского образа, мы сделаем попытку кратко охарактеризовать женские образы писателей литературы русского сентиментализма.

Ф.А. Эмин написал первое русское произведение в сентиментальной традиции «Письма Эрнеста и Доравры» (1766).

По мнению П. А. Орлова, он первым в русской литературе изобразил героев, переживания которых отличаются типично сентиментальной экзальтацией: «Эрнест и Доравра обильно проливают слезы, падают в обморок, угрожают друг другу самоубийством» [см. Орлов, 1979: 8].

Надо сказать, что данное произведение написано в духе эпистолярного жанра, следовательно, знакомство с характером Доравры будет ограничено. О том, какая это девушка, мы узнаем всего лишь из писем Эрнеста. Также мы наблюдаем отношения юноши к Доравре: он использует такие эпитеты, как «любезная», «прекрасная» и др. Бесспорно, он ее любит, но они не могут быть вместе, т.к. относятся к разным социальным положениям. На наш взгляд, он несмело винит ее в том, что с ним произошло: «Не знаете ли, государыня, какая-то болезнь, которую взоры ваши мне причинили? Очей ваших собственность вам должна быть известна. И если имя вами мне причиненной болезни вам известно, то не знаете ли и средства к излечению оной? <...> Престо мною вечная и ужасная с душою души моей разлука, за мною презрение чистейшей склонности, которая ничего иного мне не обещает, кроме беспрестанного томления. О ты, жестокая судьба! Влеки меня отселе поскорее в неизвестные страны! Ты, неудачливая любовь, товарищ моего несчастья, повсюду за мной следуй и соверши то зло, которое я теперь при отъезде моем ощущать начинаю!» [Эмин, 2012: 56]. Сама Доравра отвечает взаимными чувствами: «...она (Доравра) <...> отвечает шутливо, а затем пишет о взаимной любви. Однако брак между ними невозможен: мешает различное положение героев в обществе - Эрнест беден и нечиновен, Доравра - дочь знатного и богатого дворянина» [Эмин, 2012: 55].

Продолжает плеяду русских сентименталистов П.Ю. Львов со своей «Российской Памелой, или Историей Марии, добродетельной поселянки»

(1789). В этом произведении Мария – чувствительная, добродетельная крестьянка, в которую влюбился барин Виктор. Она воспитывалась отцом-«однодворцем», не имела изящных светских манер и привлекла героя как образец естественной красоты и чувствительности. В финале романа Мария с искренним благородством прощает Виктора за предосудительное поведение.

Трагичны и женские образы в произведении А.Е. Измайлова «Бедная Маша» (1801). Мы сопереживает как Шарлотте, немке и первой жене Милова, так и Маше, простой девушке, его второй жене. Обе героини и бесконечно любят своего мужа. Маша, очень скромная девушка, живет в ожидании приезда супруга. Она страдает и не может дождаться, когда юноша справится со своими делами и приедет за ней: «С горести она было занемогла, но крепкая ее природа, утешения ее родственников, время и надежда излечили ее от болезни. Что делала она по выздоровлении? Плакала и разговаривала с дядею и теткою о своем муже. Гадание на картах сделалось главнейшим ее упражнением. Если червонный король ложился неподалеку от червонной крали, - какое удовольствие блистало тогда в глазах ее! Она брала его, целовала, прижимала к своему сердцу. Но если черная пиковая масть, возвещающая несчастье, окружала любимую карту, то как тосковала в то время суеверная Маша! Ей казалось, что любезный ее Милов или подвержен опасностям, или болен, или и не жив» [Измайлов, 1979: 226].

Во многих произведениях Н.М. Карамзина («Евгений и Юлия», «Бедная Лиза»), «Наталья, боярская дочь», «Юлия», «Марфа-Посадница» и др.) мы встречаемся с женскими образами в качестве главных героинь.

На повесть «Бедная Лиза» (1792) одним из первых обратил внимание В.В. Сиповский. В ней русский сентименталист представил образ чувствительной крестьянки – Лизы и ее трагическую историю любви к барину Эрасту.

П.А. Орлов отмечает: «Русская публика, привыкшая в старых романах к утешительным развязкам в виде свадеб, поверившая, что добродетель

всегда награждается, а порок наказывается, впервые в этой повести встретились с горькой правдой жизни» [Орлов, 1967:143].

В повести «Юлия» (1796) мы видим аристократку прошедшую путь от развращенной светской львицы изменяющей мужу до чувствительной, нравственной героини, хорошей матери и супруги.

А героинями в произведениях «Наталья, боярская дочь» и «Марфа-Посадница» Карамзин делает женщин, показанных на историческом фоне.

Героиня в произведении П.И. Шаликова «Темная роща, или памятник нежности» (1819) Нина является благородной сильной девушкой, открытой для чувств, готовая любить и бороться за свое счастье с Эрастом всю жизнь. Несмотря на желание отца и матери насильно выдать ее замуж, Нина остается верной своему возлюбленному и своим чувствам. Она готова постричься в монахини, но только не выходить замуж против любви: «Монастырь будет заглаживанием вины моей, ничто другое... На самую смерть соглашусь скорее, нежели на требование ваше! – сказала горестная отчаянная Нина и пошла в свою комнату» [Шаликов, 1979: 198]. Нина словно «изолирована» от окружающей действительности. Девушке не важна ее дальнейшая жизнь без Эраста. Она протестует, просит родителей понять ее душу, простить. Нина чужая не только для жизни, но и для своих родителей. Зато она всем сердцем любит свой небольшой мир, свою рощу с соснами, где так часто она оставалась наедине со своим сердцем. Эта героиня – не просто чувствительный человек, но она не готова смириться и идти на компромиссы в чувствах. Даже в свой роковой час она требует похоронить в ее любимой роще: «Матушка! Усладите теперешние минуты мои обещанием исполнить последнюю мою просьбу! Велите похоронить меня в моей любимой роще... (тут глубокий вздох задержал слова ее) под этими соснами...» [Шаликов, 1979: 202].

Предпринятый анализ приводит нас к выводу о том, что среди героинь русских сентиментальных произведений можно выделить следующие типы:

бедная крестьянская девушка страдающая от жестокости богатого возлюбленного-барина, сентиментальная девушка-дворянка, влюбленная в человека простого происхождения. А в произведениях Н.М. Карамзина встречается героиня развращенная светским обществом, но проходящая путь эволюции к естественности.

ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ПРОЗЕ Н.М. КАРАМЗИНА

2.1. Героини в ранней прозе Н.М. Карамзина

Особое место в истории русской литературы занимает деятельность Н.М.Карамзина. Он был не только историком, но и литератором, успешно написавшим множество произведений, которые сыграли важную роль в русской прозе, а именно в становлении русского сентиментализма. Творчество Н.М. Карамзина в школьной традиции известно в большей степени сентиментальной повестью «Бедная Лиза», однако неправдиво думать, что это произведение является наиболее удачным. Существует ряд и других произведений, которые, несомненно, должны войти в школьную программу по литературе: «Евгений и Юлия», «Марфа-посадница», неоконченный роман «Рыцарь нашего времени», «Остров Борнгольм» и другие. Все творчество Карамзина можно поделить условно на четыре этапа: 1. «ранняя» проза; «исторические» повести; 3. «таинственные» повести; 4. «поздняя» проза.

Повести Н.М. Карамзина – неисчерпаемый потенциал, который можно раскрывать, выбирая разные аспекты для исследования. Наша сторона исследования будет направлена на изучение и анализ героинь в прозе Карамзина. Мы постараемся выявить типаж женских образов и их эволюцию, начиная с «ранних» и заканчивая «поздними» произведениями сентименталиста.

До начала исследования женских типов мы прежде обратимся к понятию «литературный герой» и способы и его способы раскрытия характеров.

Если обратить внимание на историю слова «герой» («heros» - греч.), то оно означает полубога или обожествленного человека. У древних греков героями были либо полукровки (один из родителей бог, второй – человек), либо выдающиеся мужи, которые прославились своими деяниями, например, военными подвигами или путешествиями. Звание героя давало человеку массу преимуществ. Ему поклонялись, в честь него слагали стихи и прочие песни. Постепенно понятие «герой» перекочевало в литературу.

С термином «герой» соседствует термин «персонаж», и часто эти термины воспринимаются как синонимы. Но герой и персонаж – это далеко не одно то же.

В словарях литературоведческих терминов встречаем следующие определения: «Литературный герой - это выразитель сюжетного действия, которое вскрывает содержание произведения» [Шабанова 2008 : 68].

«Персонаж – это любое действующее лицо в произведении» [Чернец, Семенов, Скиба 2001 : 135].

Слово «персонаж» характерно тем, что не несет в себе никаких дополнительных значений. Взять, например, термин «действующее лицо». Сразу видно, что оно – должно действовать, совершать поступки, и тогда под это определение не подходит целый ряд героев.

Таким образом, герой – это важное для выражения идеи произведения действующее лицо. А персонажи – это все остальные участники событий.

Также в литературоведении встречается такое понятие, как литературный тип - это обобщенный образ человеческой индивидуальности, наиболее характерной для определенной общественной среды в

определенное время. В нем соединяются две стороны - индивидуальное (единичное) и общее.

Типическое - не означает усредненное. Тип концентрирует в себе все наиболее яркое, характерное для целой группы людей — социальной, национальной, возрастной и т.д. Например, тип тургеневской девушки или дамы бальзаковского возраста.

Термином литературный герой так же пользовалась и Л. Я. Гинзбург, которая понимала под литературным героем «завершенный персонаж произведения, обладающего полноценным бытием» [Гинзбург, 1999 : 35]. Герой каждой литературной эпохи создается по «заданной формуле» (термин Л. Гинзбург), он узнаваем и выступает носителем определенной системы черт, качеств.

Итак, литературный герой – это, как правило, вымышленное одушевленное лицо, обладающее определенным характером и уникальными внешними данными.

В русском литературоведении на протяжении всей истории постепенно складываются определенные образы литературных героев или типов, но каждый является почвой для развития другого. Начнем с более широкого: установим понятие литературного типа. Поскольку это определение присутствует на слуху у каждого, кто занимается литературой – попробуем сами его сформулировать. Литературный тип – система персонажей, обладающих общими чертами (социальный статус, мировоззрение, духовный мир) и зависящих от определенной общественно-исторической ситуации. В истории русской литературы существует определенная классификация по выявлению литературных типов («лишний человек», «маленький человек», «тургеневская девушка», «некрасовская девушка», «странный человек»).

Делая выводы по вышеперечисленным литературным типам, мы можем сказать, что в центре любого, не только литературного произведения, но и

искусства стоит человек, его концепт личности со своим противоречивым характером и интересами. Человеческая личность имеет духовное начало, способное изменить мир. И чем дальше читатель изучает внутренний мир человека, тем сильнее влияние героя на читателя.

Кроме типа героя, который представляется более общим мериллом и в зону которого входят многие литературные герои на разных этапах литературного развития, есть некая более частная ипостась: характер. «Характер – это неповторимая индивидуальность персонажа, его внутренний облик, то есть то, что отличает его от других людей. Характер состоит из многообразных черт и качеств, которые соединяются неслучайно» [Энциклопедия К2, 2013, Свидетельство о публикации №213121701652 URL: <https://proza.ru/2013/12/17/1652>].

А.Б. Есин, один из виднейших теоретиков, подробно исследует художественный психологизм. Он говорит о различных уровнях его понимания и непосредственной связи характера и психологизма: «Совокупность устойчивых черт личности – реальной или вымышленной – называется в научной психологии и обыденной речи *характером*. Характер – это, безусловно, явление психологическое» [Есин 2003 : 5].

Если в литературе петровского времени и классицизма были свои приемы раскрытия характера героев (строгое деление на положительных и отрицательных героев, действия и поступки героев совершаются с точки зрения разума, правило трех единств: места, времени, действия, абстрактность художественных образов, принцип «говорящих» фамилий, герои идеализируются, тип героя – гражданина и патриота и др.), то на эпоху сентиментализма приходятся другие приемы раскрытия характера героя. Здесь главную роль играет внутренний психологизм, на который обратили внимание все писатели-сентименталисты.

В этой главе мы обратимся к прозаическим произведениям Н.М.Карамзина. В повестях и романах сентименталиста нас будут интересовать героини, женские типажи.

Опираясь на особенности литературных типов и характеров, мы постараемся проследить внутренний психологизм «карамзинской героини» и систематизировать его.

В своем анализе мы будем опираться на труды следующих исследователей: Андрей Борисович Есин «Психологизм русской классической литературы», Н.Г.Пурьскина «Слово и жест в сентиментальной повести», В.Н. Топоров «О «Бедной Лизе» Карамзина и др. А.Б. Есин выделяет следующие приемы раскрытия психологии героев: деталь, портрет, важную роль играет образ автора, от лица которого ведется повествование (нейтральное описание или безличное повествование, повествование от первого лица), внутренний монолог и др. [Есин, 1988: 67].

Самая ранняя повесть, которая написана по канонам сентиментализма, это повесть «Евгений и Юлия», опубликованная в 1789 году в журнале «Детское чтение для сердца и разума». «Евгений и Юлия» является трагичным, но драматизм заключается не в предательстве одного из влюбленных, а в злом роке судьбы. Юлия после ранней смерти матери отдана на воспитание близкой приятельнице покойного родителя. Госпожа Л* любит Юлию и заботится о ней как о родной дочери. Кроме Юлии у нее есть сын, который странствует в «чужих краях». По приезде Евгения Юля раз и навсегда влюбляется в сына своей добродетельницы. Евгений не заставляет себя ждать и любит самой нежной любовью свою девушку. Дело идет к свадьбе. Внезапно юноша чувствует «в себе сильный жар» и не показывает это своим дорогим женщинам, дабы не расстроить их. Но жар усиливается, и вот больной Евгений уже лежит в постели. К нему приезжают самые лучшие врачи лечить, но ничего не помогает. Произведение заканчивается тем, что

Евгений умирает. Каково было состояние Юлии и матери погибшего? В один миг Юлия и Господа Л* лишились всех благ и земных удовольствий. Юлия следующей весной «насадила благовонных цветов» и до самой смерти оставалась верной своему супругу.

«Первая часть произведения пронизана живым ощущением счастья, которое несет людям земная жизнь. Мотив внезапной смерти Евгения также получает у Карамзина сентиментальное <...> освещение» [Кудреватых, 2009: 48].

Карамзин «сделал» девушку Юлию положительной, даже идеальной героиней. Она любит свою добродетельницу госпожу Л*, и у Юлии не возникает даже мыслей о непослушании. Она тихо живет в одиночестве и наслаждается величием жизни. У нее нет мрачных мыслей, и она спокойно просыпается утром, любит восходящим солнцем, читает книги и пьет чай. Юлия – мягкая чувствительная героиня, живет в гармонии с природой: «Подобно тихой прозрачной реке текла мирная жизнь их, струившаяся невинными удовольствиями и чистыми радостями. Праздность и скука, которые угнетают многих деревенских жителей, не смели к ним приблизиться. Они всегда чем-нибудь занимались; сердце и разум их были всегда в действии. Едва мрачные ночные тени исчезать начинали, едва румяный свет зари начинал разливаться по воздуху, госпожа Л*, пробуждаясь вместе с природою, нежными ласками прерывала покойный сон Юлии и призывала ее пользоваться приятностями утра. Обнявшись, выходили они из дому, дожидались солнца, сидя на высоком холме, и встречали его с благословением. Насладясь сим великолепным зрелищем природы, возвращались они домой с чувством веселия, ходили по саду, осматривали цветы, любовались их освеженною красотою и питались амброзическими испарениями» [Карамзин, 1964: 572]. Даже сама госпожа Л* сравнивает Юлию с живым природным цветком – розой. Но читателям кажется, что Юля напоминает более скромный цветок – фиалку, т.к. девушка

подобно розе не нежится в баловстве и не живет праздной жизнью с точки зрения материальных ценностей. Ее праздная жизнь заключается в другом – наслаждаться естественными земными радостями: восходу солнца, сну, цветам, пейзажу. Поэтому фиалка – наиболее подходящее растение для нее. «Но Юлия любила более всех цветов фиалку. "Миленький цветочек! -- говаривала она, прикасаясь нежными устами своими к се листочкам.-- Миленький цветочек! Напрасно скрываешься в густоте травы: я везде найду тебя". Говоря сие, клялась внутренне быть всегда смиренною подобно любезной своей фиалочке» [Карамзин, 1964: 572].

Очень примечательна деталь, которую автор словно случайно вставляет в описание Юлии в одно солнечное утро – тот самый час, когда воспитательница благословила Евгения и Юлию на супружеский брак: «Вошла Юлия. Легкое, белое платье с розовыми леутами, распущенные волосы, радостная усмешка -- все сие возвышало красоту ее. Она летела в объятия своей воспитательницы» [Карамзин, 1964: 573]. Словосочетания «легкое белое платье», распущенные волосы, летела в объятия» говорят о чистоте и непорочности девушки, и ее нравственном начале во всех поступках. После того как госпожа Л* благословила детей своих, у Юлии не возникло мыслей о том, что за нее решают ее судьбу. Она полностью доверила жизнь свою Богу, воспитательнице, судьбе, полагая, что так будет лучше.

Необходимо отметить образ автора, как важную особенность, по которой раскрываются психологизм и чувствительность героини. По повествованию автора мы понимаем, что Юлия – очень добрый, ласковый и тихий человек. И мы безоговорочно доверяем позиции автора: « Гуляя при свете луны, рассматривали звездное небо и дивились величию божию; внимая шуму водопада, рассуждали о бессмертии. Сколько высоких нежных мыслей сообщали они друг другу, быв оживляемы духом природы! Как возвышалось сердце молодого человека, когда он в лице Юлии рассматривал образ

спокойной невинности, освещаемый лучами тихого светила» [Карамзин, 1964: 574]. Или: «Если бы Рафаэль увидел сию сцену, то он забыл бы писать картину и в восхищении бросил бы кисть свою [Карамзин, 1964: 575]. Таким образом, мы понимаем, что даже сам автор восхищен героями. Мы приходим к выводу истинная русская повесть «Евгений и Юлия» слишком эстетизирована с точки зрения сентиментализма. Слишком идеальны условия, слишком положительна Юлия. Казалось бы, что их семейному благополучию ничто не может помешать. Однако смерть дорогого друга разлучила их. Как Юлия была раздавлена горем, но ни одной слезинки не было на лице ее при погребении супруга! «Бледная, изнемогшая Юлия не могла сама идти, ее вели две женщины под руки в некотором отдалении от гроба. Ни одной капли слез не видно было в глазах ее, и никаких жалоб уста ее не произносили, но в сердце своем чувствовала она всю тягость свершившегося удара. Унылый глас похоронных песней и вид гроба, опускаемого в землю, не могли поколебать мужества гж. Л*. Но Юлия не могла уже вынести сей последней сцены, громко закричала и едва было без чувств не упала в могилу, но гж. Л* успела схватить и удержать ее» [Карамзин, 1964: 576]. Даже в конце повести автор косвенно сравнивает Юлю с цветами, повествуя о том, что в следующую весну на могилке своего жениха она посадила множество белых цветов: «В следующую весну Юлия насадила множество благовонных цветов на могиле своего возлюбленного; будучи орошаемы ее слезами, они распускаются там скорее, нежели в саду и на лугах» [Карамзин, 1964: 576]. Насаждение благовонных цветов на могиле возлюбленного – знак вечной верности, преданности и любви до конца своих дней.

Следующая повесть, наиболее известная в школьной традиции, «Бедная Лиза», написанная в 1792 году. Она также является произведением раннего этапа творчества Н.М.Карамзина. Сюжет «Бедной Лизы» прост и не является

новым. Повествование наполнено мягкостью и тихой грустью рассказчика. И это вполне справедливо. Ведь бедная крестьянка безнадежно и горячо влюбляется в молодого барина. Он по отношению к ней испытывает самые пылкие чувства и вероятно тоже любит. Но глагол «любить» у девушки и у юноши, видимо, представляется по-разному. Если Лиза всю себя отдает чувствам, страстной любви, при этом размышляя о последствиях (не самых лучших) такой любви, то Эраст готов оставить свою Лизу ради своего материального благополучия. Главная причина, по которой возник интерес читателей к этой повести, заключается в том, что повесть лишена назидательного характера. Благодаря ей можно по-новому чувствовать и наслаждаться «жизнью сердца». Сделав некоторые наблюдения, мы пришли к выводу, что повествование напоминает лирику, создается ощущение «напевности», мягкости рассказывания. Эту особенность заметил исследователь Г.А. Гуковский: «Повести и очерки Карамзина приближаются по манере к лирическим стихотворениям. И читатель искал в них не столько занимательного сюжета, довольно безразличного, сколько именно переживаний, создания эмоциональной атмосферы, до сентиментализма неизвестной русской литературе и открывавшей для неё перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека» [Гуковский, 1999: 435].

Лиза – это классическое воплощение женского образа в русском сентиментализме. Этот образ является сквозным. Прочитав повесть, мы узнаем, что Лиза – чистая открытая девушка, готовая, как и все перечисленные выше героини, любить, отдаться страсти безрассудно. Лиза влюбляется в Эраста, очень доброго и честного, по мнению девушки, человека. Постепенно рассказчик раскрывает читателю глубокую и ранимую натуру главной героини. У нее очень доброе и чувствительное сердце: «Часто нежная Лиза не могла удержать собственных слез своих - ах! она помнила,

что у нее был отец и что его не стало, но для успокоения матери старалась таить печаль сердца своего и казаться покойною и веселою». Она очень застенчива и робка. При первой встрече с Эрастом Лиза постоянно заливается краской смущения: «Она показала ему цветы - и покраснелась». Вспомним, что очень часто суженого своей дочери выбирали родители, брак зачастую был расчетливым центром. Девушке запрещалось самой выбирать мужа, и случалось так, что дева выходила замуж, полюбив до этого другого. Из-за этого происходили семейные конфликты. Но Лиза была уверена в своих чувствах и верна им: «Все жилки в ней забились, и, конечно, не от страха. Она встала, хотела идти, но не могла. Эраст выскочил на берег, подошел к Лизе и — мечта ее отчасти исполнилась: ибо он взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку... А Лиза, Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем — не могла отнять у него руки — не могла отворотиться, когда он приблизился к ней с розовыми губами своими... Ах! Он поцеловал ее, поцеловал с таким жаром, что вся вселенная показалась ей в огне горящею! «Милая Лиза!— сказал Эраст. — Милая Лиза! Я люблю тебя!», и сии слова отозвались во глубине души ее, как небесная, восхитительная музыка; она едва смела верить ушам своим и... <...> Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем». [Карамзин, 1964: 275].

С точки зрения эстетики это произведение ценно тем, что показаны самые светлые добрые, боговдохновенные чувства у простого человека. Ведь справедливо и гордо звучит фраза, ставшая афоризмом «..и крестьянки любить умеют!». Высокие нравственные чувства, выдвинутые на первый план, дают право придать поэтичность и «окрыленность» этому произведению. «Бедная Лиза» не имеет ничего общего с другими произведениями эпохи классицизма, которые были подчинены общим схемам-шаблонам. Оно живое, действие в нем происходит стихийно, поступки героев совершаются с точки зрения чувств, а не разума. Таким

образом, особое внимание к внутреннему миру героев, сближение с лирическими стихотворениями – все это делает прозу Н.М.Карамзина новой и необычной для того времени.

Также для «Бедной Лизы» Н.М.Карамзина характерно ощущение достоверности событий. В начале повести перед читателями возникают знакомые образы: мрачные стены Симонова монастыря, пустая хижина, пруд, в котором утопилась девушка и который впоследствии стали называть «Лизин пруд». Повествование также начинается с точного места событий: «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле <...> Но всего приятнее для меня то место, некотором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра* <...> на другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада. Подалье, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта, синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим [Карамзин, 1964: 605-606]. Создается ощущение, что читатели вместе с рассказчиком наблюдают простирающийся унылый пейзаж. И нам, как и рассказчику, становится грустно и тревожно на душе от такой «ужасающей» картины. Следовательно, ощущается достоверность информации и происходящих событий.

Обратимся к тем особенностям раскрытия психологизма по А.Б. Есину. Деталь. Чтобы передать все внутреннее чувство Лизы при встрече с молодым барином Эрастом, рассказчик обратил внимание на такую подробность, как изменение цвета лица девушки: «...Лиза пришла в Москву с ландышами. Молодой, хорошо одетый человек, приятного вида, встретился ей на улице.

Она показала ему цветы — и *закраснелась*» [Карамзин, 1964: 606]. И далее: Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, — еще более *закраснелась* и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля [Карамзин, 1964: 606]. Краска на лице девушки говорит о том, что ее душа открытая, чистая, скромная, еще не испорченная мирской жизнью. Находим еще одну деталь, которая характеризует героиню. После того, как Лиза пришла домой и рассказала матери о случившемся, мать сказала ей о том, что она правильно поступила. Следом за этим у Лизы «навернулись на глазах слезы; она исцеловала мать свою» [Карамзин, 1964: 607]. Деталь о «навернувшихся слезах» говорит о безграничной любви к своей матери. Следующая особенность – портрет. Описание внешности не дает конкретного образа девушки. Светловолосая или темноволосая, стройная, либо склонная к полноте – все это мы не можем отыскать в тексте. Только лишь можем уповать на свою фантазию. Единственное, о чем упоминает повествователь, – это «нежная молодость» и «редкая красота» пятнадцатилетней девушки. Но даже этого скупого описания хватает для того, чтобы читатели живо могли представить образ милой доброй и красивой молодой девушки. С чем это связано? На наш взгляд, это связано с тем, что автор не преследовал цели описать подробно внешний вид героини: для него была важна внутренняя красота, душа человека. А, если прекрасна и чиста душа, внешность никакого значения не имеет.

Особое место в раскрытии характера героини занимает фигура автора, а в нашем случае фигура рассказчика. По его повествованию мы сможем понять, как он относится к Лизе, и, соответственно, сделать вывод о ее внутреннем мире. Цитируем: «Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною

минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет. Иногда вхожу в келий и представляю себе тех, которые в них жили, — печальные картины! <...> Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» [Карамзин, 1964: 606-607]. Или: «Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом. Когда мы *там*, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!

Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле. Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха; в глазах моих струится пруд; надо много шумят листья [Карамзин, 1964: 620-621]. Семантика фраз и слов «прихожу горевать», «страшно воют ветры опустевшего монастыря», «сердце мое содрогается и трепещет», «плачевная судьба Лизы», «трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби», «skonчала жизнь свою прекрасная душою и телом», «я узнаю тебя, нежная Лиза» и др. говорит о том, что рассказчик (а за ним и автор) бесконечно жалеет эту юную девушку. Ему безразлична судьба Лизы, которая так трагично закончилась. Даже спустя какое-то время после трагедии рассказчик часто приходит на это место и, «опершись на развалины гробных камней», слушает ветра стон и ощущает сердцем всю пустоты и «омертвелось» величественной картины. Он рад бы что-то изменить, но усопших невозможно вернуть к жизни. Даже само название повести «Бедная Лиза» говорит об отношении автора и рассказчика. И рассказчик, и автор сочувствуют девушке.

Н.Г. Пурыскина отмечает психологию жеста в повести. «Богата палитра эмоциональных оттенков, присущих душевному миру персонажей «Бедной Лизы»: огорчение, грусть, отчаяние, любовь <...> – всего не перечислишь. Достигается это благодаря мастерству языка жестов <...> Жест – самый чуткий и искренний вестник душевных движений человека, который далеко

не всегда может словами поведать о своих чувствах» [Пурыскина, 1985:113-117]. По словам исследователя В. Н. Топорова, важное место в произведении занимает пейзаж: «<...>разлад ее с природой образует знак выделенности Лизы из прежнего согласия с нею. И в этом смысле приведенное описание пейзажа и души в некоем общем контексте нужно считать открытием Карамзина в этой сфере и отдаленным подступом к «психологизированному» пейзажу» [Топоров, 1992: 3-36]. Пейзаж является основным средством для раскрытия психологизма героев. После того, как погибла непорочность Лизина при встрече с Эрастом, природа разбушевалась, разразилась гроза, и читателям становится понятно, что гроза отражает беспокойствие и тревогу в душе Лизы: «Эраст, Эраст! — сказала она. — Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности» [Карамзин, 1964: 616]. Также необходимо рассмотреть состояние природы, которую описывает рассказчик, в начале повести: «Но всего приятнее для меня то место, некотором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра*: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! <...> Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою...» [Карамзин, 1964: 605]. По сему описанию в самом начале можно уловить ноты трагедии какого-либо персонажа. И литературное «чутье» читающих не подводит. Нам становится тревожно от описания грозного пейзажа.

Таким образом, мы делаем вывод, что первые опыты писателя-сентименталиста близки к лирическим стихотворениям, преобладает напевность и мягкость повествования. Приемы раскрытия характера в литературе сентиментализма другие. Главная героиня Лиза – девушка чистая искренняя, у нее не изломана душа. Особое место отводится внутреннему состоянию девушки. Этого персонажа нельзя отнести ни к положительному, ни к отрицательному началу (как это было в эпохе классицизма). Это живой, несхематизированный герой, который борется за право быть счастливым. А вот удастся ли ему быть «осчастливленным» - это другой вопрос.

Н.М. Карамзин один из первых изобразил яркий женский образ – образ Лизы. До этого женские образы присутствовали в произведениях литературы, но, в основном, был показан их другой аспект, а внутреннему миру не уделялось достаточного внимания. И именно в сентиментализме данный образ был увенчан успехом, и, как мы уже говорили вначале, сентиментализм – это изображение чувств, а женщина всегда являлась ярким выражением этих чувств и эмоций.

«Карамзин первым сумел уйти от традиции суммарно-обозначающих характеристик, в плену которой еще оставались его предшественники, и реализовать косвенный способ раскрытия внутренней жизни персонажей, предполагающий ее изображение «извне», с точки зрения стороннего наблюдателя, через описание, характеристику внешних проявлений тех или иных эмоций и состояний» [Кудреватых, 2009: 49].

Таким образом, героини ранних повестей Лиза и Юлия показаны как чувствительные сентиментальные героини, способные радоваться жизни, быть в единении с природой, и, наконец, любить, не бояться быть счастливыми.

2.2. Специфика изображения женщин в «исторических» повестях Н.М. Карамзина

Следующим этапом творческого пути Н.М. Карамзина принято считать «исторические» повести. После «Бедной Лизы», которая была написана в 1792 году, выходит произведение «Наталья, боярская дочь». Спустя десятилетие появляется на свет еще одна повесть «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода» (1802г.). Если рассматривать жанровую концепцию, эти два произведения являются «историческими» повестями. Что значит историческая повесть? В словаре литературоведческих терминов и в толковом словаре не дается конкретного определения. Преобладает понятие «повесть». «Повесть – художественное повествовательное произведение, по характеру построения сходное с романом, но меньше по объему» [Универсальный словарь русского языка, 2011: 277]. В таком случае определение «историческая» связано с контекстом времени. Сформулируем данное понятие: «историческая» повесть – это художественное прозаическое произведение, находящееся в пограничном состоянии между романом и рассказом, включающее в себя реальные исторические события. Герои такой повести могут участвовать в истории, «коммуницировать» с жившими ранее фактическими лицами.

«Наталья, боярская дочь» и «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода» - это попытка исторически изобразить героев. Писатель пробует изобразить женщину в истории. Девушки в данных произведениях не похожи друг на друга. Попытаемся разобраться в характере этих героинь.

Сюжет повести «Наталья, боярская дочь» связан с реальными историческими событиями: супружество царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной. Поэтому имена Наталья и Алексей в

произведении не случайны. Но особенность этой повести состоит в том, что прошлое показано не с величественной, официальной точки зрения, а с домашней. На этом исторический момент у Карамзина прекращается, т.к. он преследует другую цель – показать прекрасный идеал истории. П.А. Орлов так охарактеризовал элементы истории в этой повести: «Историзм произведения носит пока поверхностный характер и ограничивается предметами быта, одежды, оружия XVII в., что вполне объяснимо: просветители, почувствовав интерес к истории, еще не смогли проникнуть в ее тайны, так как в понимании характеров исходили из неизменной естественной «природы» человека. В силу этого их идеальные герои (а у Карамзина речь идет именно о них) в любую историческую эпоху одинаково чувствуют и мыслят. Меняется одежда, утварь, даже язык героев, о чем автор говорит в сноске, но психология остается неизменной» [Орлов, 1977: 221].

Наталья – единственная дочь пожилого богатого боярина Матвея Андреева, приближенного царя. Свою жизнь Наталья проводит в обществе своего батюшки и мамы (няни), ни в чем не нуждается, с самой искренней улыбкой встречает рассвет и, если быть точнее, радуется свету Божьему: «Лишь только первые лучи сего великолепного светила показывались из-за утреннего облака, изливая на тихую землю жидкое, неосязаемое золото, красавица наша пробуждалась, открывала черные глаза свои и, перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнаженною рукою, вставала, надевала на себя тонкое шелковое платье, камчатную телогрею и с распущенными темно-русскими волосами подходила к круглому окну высокого своего терема, чтобы взглянуть на прекрасную картину оживляемой природы, — взглянуть на златоглавую Москву, с которой лучезарный день снимал туманный покров ночи и которая, подобно какой-нибудь огромной птице, пробужденной гласом утра, в веянии ветерка стряхивала с себя блестящую росу, — взглянуть на московские окрестности, на мрачную, густую, необозримую Марьину рощу, которая, как сизый,

кудрявый дым, терялась от глаз в неизмеримом отдалении и где жили тогда все дикие звери севера, где страшный рев их заглушал мелодии птиц поющих. С другой стороны являлись Натальину взору сверкающие изгибы Москвы-реки, цветущие поля и дымящиеся деревни, откуда с веселыми песнями выезжали трудолюбивые поселяне на работы свои, — поселяне, которые и по сие время ни в чем не переменились, так же одеваются, так живут и работают, как прежде жили и работали, и среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиогномию. Наталья смотрела, опершись на окно, и чувствовала в сердце своем тихую радость; не умела красноречиво хвалить натуры, но умела ею наслаждаться; молчала и думала: «Как хороша Москва белокаменная! Как хороши ее окружности!» [Карамзин, 1964: 626 - 627]. Исходя из приведенной выше цитаты, мы понимаем, что Наталья – нежный юный цветок, который холили и любили с самого детства. Старик Матвей не мог не нарадоваться на свою постепенно взрослеющую дочь: «Старец плакал от радости, видя, что дочь его день ото дня становилась лучше и милее, и не знал, как благодарить бога за такой неоцененный дар, за такое сокровище. Наталья садилась подле него или шить в пальцах, или плести кружево, или сучить шелк, или низать ожерелье. Нежный родитель хотел смотреть на работу ее, но вместо того смотрел на нее самое и наслаждался безмолвным умилением» [Карамзин, 1964: 627]. Наталья любит молиться, и отдает поклоны земные с просветленным блаженным лицом. Все это говорит о чистоте, непорочности и детской душе ее.

Внезапно все переменилось в Наталье, закручинилась, стала сама не своя, даже старая мама не могла точно сказать, что с ней такое, лишь предположила, что какой-то недобрый человек, «который взглянул на прекрасную Наталью нечистым глазом или похвалил ее прелести нечистым языком, не от чистого сердца, не в добрый час...» [Карамзин, 1964: 630].

В один из прекрасных дней в церкви ей приглянулся юноша, красивый собою: «Прекрасный молодой человек, в голубом кафтане с золотыми пуговицами, стоял там, как царь среди всех прочих людей, и блестящий пронизательный взор его встретился с ее взором..» [Карамзин, 1964: 631]. Наталья и сама думала, что этот незнакомый человек самый красивый на всем белом свете: «Какой рост! Какая осанка! Какое белое, румяное лицо! А глаза, глаза у него, как молния; я, робкая, боюсь глядеть на них. Он на меня смотрит, смотрит очень пристально — даже и тогда, когда молится. Конечно, и я знакома ему; может быть, и он, подобно мне, грустил, вздыхал, думал, думал и видел меня...» [Карамзин, 1964: 633].

Конечно же, наша Наталья влюбилась без памяти в этого странного незнакомца и уже более не могла ни о чем думать. Каждый раз, идя к обедне, она надеялась встретить его, и, более того, она хотела, чтобы он подошел к ней и заговорил. Она хотела и стыдилась этого чувства. Счастливый час настал: «Тут няня отворила дверь — и молодой человек бросился к ногам Натальиным. Красавица ахнула, и глаза ее на минуту закрылись; белые руки повисли, и голова приклонилась к высокой груди. Незнакомец осмелился поцеловать ее руку, в другой, в третий раз — осмелился поцеловать красавицу в розовые губы, в другой, в третий раз, и с таким жаром...» [Карамзин, 1964: 638]. В силу странных обстоятельств, которые потом выяснятся позже, Наталья готова бежать из отчего дома и венчаться со своим милым. Она не знала, кто он, кто его родители, ведет ли он мирную или разбойничью жизнь. Но она, повинувшись судьбе и полностью доверившись своему любимому, тайно убежала. Вскоре выяснилось, что новоявленного супруга зовут Алексеем Любославским и что он долгое время жил в чужих краях. «Любезная Наталья! — сказал он. — Тайна жизни моей должна тебе открыться. Воля всевышнего соединила нас навеки; ничто уже не может разорвать союза нашего. Супруг не должен ничего скрывать от супруги

своей. Итак, знай, что я сын несчастного боярина Любославского». Ты не помнишь, но, конечно, слыхала о тех волнениях и бунтах, которые лет за тринадцать перед сим возмущали спокойствие нашего царства. Некоторые из знатнейших честолюбивых бояр восстали против законной власти юного государя, но скоро гнев божеский наказал мятежников — рассеялись, как прах, многочисленные их сообщники, и кровь главных бунтовщиков пролилась на лобном месте. Родитель мой по некоторому подозрению, но совершенно ложному, взят был под стражу. Он имел неприятелей, злых и коварных; представили доказательства мнимой его измены и согласия с мятежниками; отец мой клялся в своей невинности, но обстоятельства осуждали его, и рука высшего судии готова была подписать ему смерть... надежда исчезала в душе невинного — один всевышний мог спасти его — и спас. Верный друг, отворил ему дверь темницы — и родитель мой скрылся, взяв с собою самых усерднейших слуг и меня, двенадцатилетнего сына своего. В пределах России не было для нас безопасности: мы удалились в ту страну, где река Свияга вливается в величественную Волгу и где многочисленные народы поклоняются лжепророку Магомету <...> Между тем отец мой ежегодно посылал в Москву тайного гонца и получал письма от своего друга, которые всегда подавали ему надежду, что невинность наша рано или поздно откроется и что мы с честью можем возвратиться в отечество. Но скорбь иссушила сердце моего родителя, силы его исчезали, и глаза покрывались густым мраком. Без ужаса чувствовал он приближение конца своего — благословил меня — и, сказав: «Бог и друг наш не оставят тебя», умер в моих объятиях. Не буду говорить тебе о горести бедного сироты; несколько месяцев глаза мои не просыхали. — Я уведомил друга нашего о моем несчастье; в ответе своем, изъявляя душевную скорбь о кончине невинного страдальца, умершего в стране иноплеменных и погребенного в земле нехристианской, сей благодетельный друг звал меня в Россию» [Карамзин, 1964: 646].

После того, как уже нам известный Алексей Любославский и Наталья повенчались, они со старой служанкой стали жить уединенно в лесу, вдали от шума. Старец Матвей, обнаружив, что пропала его любимая дочь, во все стороны отправил гонцов искать девушку, но хороших вестей так и не получал. Наталья, несомненно, печалилась об отчем доме и время от времени отправляла слуг мужа посмотреть на своего родителя, убедиться, что с ним все хорошо, что он находится в здравии и благополучии. Однако, такого не случалось. Боярин Матвей очень кручинился из-за своей беды: «Но нежная дочь, наслаждаясь любовью, не забывала и своего родителя. Алексей должен был всякую неделю два или три раза посылать в Москву человека наведываться о боярине Матвее. Вести привозились одинакие: боярин делал добрые дела, печалился, кормил бедных и говорил им: «Друзья! помолитесь о Наталье!» Наталья вздыхала и смотрела на образ» [Карамзин, 1964: 654]. «Почему невозможно было придти к отцу и повинной и все объяснить? Отец очень добрый, он равно бы нас благословил?» - бывало, спрашивала Наталья. Но супруг объяснял ей, что ему надобно вернуть утерянное доверие государя. А способ возвращения доверия представлялся Алексею только один: сделать колоссальное хорошее и полезное дело. Да только не было подходящего случая. Однажды один из слуг юноши вернулся с вестью, что Великая Москва стенается и ожидает нападение от злых литовцев. Алексей, не раздумывая, в сию секунду собрался на войну, но Наталья его непустила.

«Алексей. Но мне надобно заслужить прежде милость царскую. Теперь есть к тому случай.

Наталья. Какой же, мой друг?

Алексей. Ехать на войну, сразиться с неприятелями Русского царства и победить. Царь увидит тогда, что Любославские любят его и верно служат своему отечеству.

Наталья. Поедем, мой друг! Лишь бы ты был со мною: я всюду готова.

Алексей. Что ты говоришь, милая Наталья? Там летают смертоносные стрелы, там рубятся мечами: как тебе ехать со мною?

Наталья. Итак, ты хочешь меня оставить? Хочешь моей смерти? Потому что я не могу жить без тебя. Давно ли, мой друг, давно ли говорил ты, что никогда не покинешь меня? А теперь думаешь ехать один, и еще туда, где летают стрелы? Кто защитит тебя?.. Нет, ты возьмешь меня с собою — или бедная Наталья не мила уже сердцу твоему? Алексей обнял свою супругу. «Поедем, — сказал он, — поедем и умрем вместе, если так богу угодно! Только на войне не бывает женщин, милая Наталья!»— Красавица подумала, улыбнулась, пошла и спальню и заперла за собою дверь. Через несколько минут вышел оттуда прекрасный отрок... <...> Наталья оделась в платье своего супруга, которое носил он будучи тринадцати или четырнадцати лет» [Карамзин, 1964: 656].

Справедливо заметить, что финал ожидается читателями грустный. Мы могли бы предположить, что героев в сражении убили, и несчастный Матвей весь остаток жизни оплакивал дочь и корил бы себя за то, что не мог ее уберечь от страшной беды. Либо на войне обезглавили бы одного из супругов, и это, несомненно, тоже трагическая концовка. Но, несмотря на все наши варианты завершения финала, эта повесть «закрылась» очень благополучно: скверные литовцы были побеждены русским народом. Государь стал награждать отличившихся в сражении людей. Конечно же, храбрыми воинам оказались наши знакомые Алексей и Наталья. Отец Матвей, когда увидел дочь живой, заплакал от счастья и с чистым сердцем благословил отроков. Наши супруги были награждены милостью царя и, как это бывает в самых добрых волшебных сказках, жили долгой и счастливой жизнью. На этом прекрасная повесть «Наталья, боярская дочь» заканчивается.

Необходимо отметить некоторые приемы раскрытия психологизма у девушки и сделать вывод об образе женщины в прозе Карамзина.

Очень важен портрет Натальи, который описывает автор: «много было красавиц в Москве белокаменной, ибо царство русское искони почиталось жилищем красоты и приятностей, но никакая красавица не могла сравняться с Натальею — Наталья была всех прелестнее. Пусть читатель вообразит себе белизну италийского мрамора и кавказского снега: он все еще не вообразит белизны лица ее — и, представя себе цвет зефировой любовницы, все еще не будет иметь совершенного понятия об алости щек Натальиных» [Карамзин, 1964: 625]. Также писатель делает акцент на внутреннем состоянии девы, проведя параллель с природой. Наталья становится грустной, когда замечает на кустах птиц, летающих парами. Она пока не понимает, что с ней происходит: «Наталья, <...> сидя поутру в светлице своей под окном, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и, нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев. Красавица в первый раз заметила, что они летали парами — сидели парами и скрывались парами. Сердце ее как будто бы вздрогнуло — как будто бы какой-нибудь чародей дотронулся до него волшебным жезлом своим! Она вздохнула — вздохнула в другой и в третий раз — посмотрела вокруг себя — увидела, что с нею никого не было, никого, кроме старой няни» [Карамзин, 1964: 629]. Но читатель понимает, что семнадцатилетняя девушка созрела для любви.

Немаловажна и деталь, которую автор так старательно описывает. Деталь — это слеза, которая скатилась из Натальиных глаз и угодила прямо в ямочку щек: «...бриллиантовая слеза сверкнула в правом глазе ее, — потом и в левом — и обе выкатились — одна капнула на грудь, а другая остановилась на румяной щеке, в маленькой нежной ямке...» [Карамзин, 1964:630].

Очень и показателен и образ автора, который повествует о событиях и очень часто делает отступления, которые мы оправдано можем назвать

лирическими: они очень душевные и ранимые. Мы замечаем, что автор восхищается своей Натальей, восхищается тем, какой живой и чувствительный образ он создал: «По крайней мере наша прелестная Наталья имела прелестную душу, была нежна, как горлица, невинна, как агнец, мила, как май месяц; одним словом, имела все свойства благовоспитанной девушки <...> красавица наша пробуждалась, открывала черные глаза свои и, перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнаженною рукою, вставала» [Карамзин, 1964: 626]. В своих отступлениях автор сам признается, что отвлекается в описании красавицы и словно извиняется перед читателями за свои утомительные нежные сравнения: «Я боюсь продолжать сравнение, чтобы не наскучить читателю повторением известного, ибо в наше роскошное время весьма истощился магазин пиитических уподоблений красоты, и не один писатель с досады кусает перо свое, ища и не находя новых» [Карамзин, 1964: 626].

Таки образом, мы делаем вывод, что юная девушка Наталья это некий итог раннего творчества Карамзина. Она чувствительна, полностью полагается на судьбу, доверяет мужу, с которым она недавно знакома, уверяя саму себя, что ее любимый не может быть злым человеком. И за такую открытость миру писатель награждает ее счастливым концом. Эта повесть является исторической, т.к. вымышленные герои, Наталья, Алексей, отец Матвей участвуют в реальных исторических событиях.

В начале параграфа мы говорили о том, что в «исторических» повестях Карамзин пробует показать женщину в истории, но цель его, как художника, эстетическая. 1802 г. – новая «историческая» повесть»Марфа-посадница, или Покорение Новагорода». Уже по названию мы понимаем, что центральным образом в этом произведении будет женщина. Но какой нам представил ее Карамзин? Об этом далее и пойдет наш разговор.

Марфа-посадница – это новый тип женщины, он не похож на предыдущие образы (Лизу, Наталью, Юлию). Единственное, что сближает

Наталью и Марфу, - это связь с историей. Марфа – сильная волевая женщина с мужским характером. Она правительница, дочь Новаграда. Ей не до сентиментальных вздохов и печалей. На ее плечах лежит колоссальная роль – править славным городом Новаградом.

Сюжет завязывается на том, что новгородцы ожидают нападения от Иоаннова войска. Этот момент в истории читатели хорошо помнят. Пришло на Русь-матушку нашествие монголо-татарское, которое длилось около трех сот лет (1243-1480гг.). Это зависимость русских княжеств от Монгольской Империи. Страшное время, когда ханы рассорили между собой русских князей для того, чтобы последние не объединились и не восстали против нового правительства. Как раз такой фрагмент истории взял на основу сюжета Карамзин. Здесь автор меняет тактику раскрытия женского образа: нет лирических отступлений, нет слезных восхищений, вздохов. Автор не говорит о том, что Марфа – красивая девушка, хорошая собой, что ее глаза сверкают как два бриллианта. Нет. Его интересует она как сильная твердая личность. Марфа появляется величественно и почетно: «Вдруг колеблются толпы народные, и громко раздаются восклицания: «Марфа! Марфа!» Она всходит на железные ступени, тихо и величаво; взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует... Важность и скорбь видны на бледном лице ее... Но скоро осененный горестию взор блеснул огнем вдохновения, бледное лицо покрылось румянцем, и Марфа вещала...» [Карамзин, 1964: 686]. Само появление Марфы говорит о почете и уважении народа к ней. Даже глагол «вещает», намеренно употребленный в книжном стиле, говорит о несомненности истинного слова правительницы. Новгородцы верят, что они одержат победу, они внимательно слушают, затаив дыхание: «Вадим! Вадим! Здесь лилась священная кровь твоя, здесь призываю небо и тебя во свидетели, что сердце мое любит славу отечества и благо сограждан, что скажу истину народу новгородскому и готова запечатлеть ее моею кровию. Жена дерзает говорить на вече, но предки мои были друзья

Вадимовы, я родилась в стане воинском под звуком оружия, отец, супруг мой погибли, сражаясь за Новгород. Вот право мое быть защитницею вольности! Оно куплено ценою моего счастья...» [Карамзин, 1964: 687]. Обратим внимание на последнее предложение из приведенной цитаты «право, купленное ценою моего счастья». Что это значит? Она принесла в жертву свою личную жизнь, свои стремления и радости взамен на то, чтобы оберегать свое отечество от внешних бед. Мы можем сделать вывод, что Марфа честная, справедливая, ответственная женщина-правительница. Обратим внимание на речь героини: «...я родилась в стане воинском под звуком оружия, отец, супруг мой погибли, сражаясь за Новгород. <...> Потомки славян великодушных! Вас называют мятежниками!.. За то ли, что вы подъяли из гроба славу их? Они были свободны, когда текли с востока на запад избрать себе жилище во вселенной, свободны, подобно орлам, парившим над их главою в обширных пустынях древнего мира...» [Карамзин, 1964: 686]. Как точно писатель подобрал стиль ее речи. Ее жизнь – это жизнь Новгорода, и нет другого пути. Она благодарит судьбу за то, что ей доверили править городом.

Подробнее остановимся на поступках Марфы. Эпизод, когда новгородцы были разбиты врагами, когда никто не сомневался в победе Иоаннова войска, когда все бунтовали и винули Марфу. Как вела себя Марфа? «Может быть, граждане сожалеют о том, что они не упали на колена пред Иоанном, когда Холмский объявил нам волю его властвовать в Новгороде; может быть, тайно обвиняют меня, что я хотела оживить в сердцах гордость народную!.. Пусть говорят враги мои, и если они докажут, что сердца новгородские не ответственуют моему сердцу, что любовь к свободе есть преступление для гражданки вольного отечества, то я не буду оправдываться, ибо славлюсь моею виною и с радостью кладу голову свою на плаху. Пошлите ее в дар Иоанну и смело требуйте его милости!..» [Карамзин, 1964: 714]. Говоря иными словами, она дала понять, что если

будет необходимо, то она сама умрет. А пока есть возможность и не унижаться, не падать в колени и не просить милости у врагов.

Конечно, несложно было догадаться, что замечательный Новгород пал после сражения с врагами. Тысячи убиенных, раненых, тысячи сирот и женщин-вдов – все они не могли остаться равнодушными к такому горю. Обвинили во всем Марфу. «Чиновники день и ночь были в собрании... Уже некоторые из них молчанием изъявляли, что они не одобряют упорства посадницы <...> некоторые даже советовали войти в переговоры с Иоанном (для Марфы войти в переговоры – это пойти на поклон к врагам, т.е. потерять всякое достоинство). <...> Войско Иоанново встретило новгородцев... Битва продолжалась три часа, она была чудесным усилием храбрости... Но Марфа увидела наконец хоругвь отечества в руках Иоаннова оруженосца, знамя дружины великодушных — в руках Холмского, увидела поражение своих» [Карамзин, 1964: 722]. Новгород поражен, раздавлен, она отлично это понимала, но с величавым спокойствием сказала: «Свершилось!», - забрала свою дочь и ушла в терем. «...прижала любезную дочь к сердцу, взглянула на лобное место, на образ Вадимов — и тихими шагами пошла в дом свой, опираясь на плечо Ксении. Никогда не казалась она величественнее и спокойнее» [Карамзин, 1964: 722]. Возможно, мало грамотный и плохо изучивший повесть человек помыслит о том, что Марфа словно обрадовалась такому исходу событий. Но нет! Именно фраза: «Свершилось!» говорит о глубоком трагизме героини. Эта фраза говорит о том, что правительница не винит себя в том, что столько народу убито. Ее мысль быть верной отечеству, не «кланяться в ноги», не унижаться врагам осталась навсегда в сердце Марфы. Обвинение самой себя было бы предательством по отношению к отечеству. Она не понимает людей, которые устремились тешить самолюбие Иоанна. Она считает их предателями и поэтому спокойно уходит в терем. А между тем приходят к ней подчиненные князя Иоанна и сообщают, что Великий князь великодушно может ее простить и не причинять вреда. Марфа

спокойно продолжает вместе с дочерью заниматься рукоделием и не отвечает на речь слуг Иоанна. «Друзья Борецких хотели видеть Марфу: она и дочь ее сидели в тереме за рукодельем... «Не бойся мести Иоанновой, — сказали друзья, — он всех прощает». Марфа ответствовала им гордою улыбкою — и в сие мгновение застучало оружие в доме ее. Холмский входит, ставит воинов у дверей и велит боярам новгородским удалиться. Марфа, не изменяясь в лице, дружелюбно подала им руку и сказала: «Видите, что князь московский уважает Борецкую: он считает ее врагом опасным! Простите!.. Вам еще можно жить...» Бояре удалились. Холмский с угрозами начал ее допрашивать о мнимых тайных связях с Литвою; посадница молчала и спокойно шила золотом. Видя непреклонную твердость ее, он смягчил голос и сказал: «Марфа! Государь поверит одному слову твоему...» — «Вот оно, — ответствовала посадница, — пусть Иоанн велит умертвить меня и тогда может не страшиться ни Литвы, ни Казимира, ни самого Новаграда!..». Князь, благородный сердцем, вышел, удивляясь ее великодушию» [Карамзин, 1964: 724]. Этим поступком она гордо показывает, что ей не нужны великодушные и милость врага, что, приняв все «дары» от князя, она предаст свое отечество, предаст своих предков ради какого-то ничтожного существования, ради сохранения земной жизни. Нет! Она лучше умрет, но не предаст свою родину.

Очень важен еще один момент. Почему мы верим Марфе, почему мы понимаем, что она благородный, справедливый правитель, готовый голову сложить в обмен на независимое отечество? Она сынов своих и зятя отправляет вместе со всеми остальными воинами на битву. И как она встречает после окончания битвы их, умерших: ««Убиты ли сыны мои?» — спросила Марфа с нетерпением. — «Оба», — отвечивал Александр *Знаменитый* ¹¹ с горестию. — «Хвала небу! — сказала посадница. — Отцы и матери новгородские! Теперь я могу утешать вас!.. Но прежде, о

народ! будь строгим, неумолимым судьей и реши — судьбу мою!» [Карамзин, 1964: 714].

Проанализировав женский образ правительницы, мы приходим к выводу, что Марфа – другой тип, созданный Карамзиным. Она смелая, честолюбивая храбрая женщина, готовая умереть за свое отечество. Патриотическое начало присутствует в ней. Марфа - это идеализированный пример, к которому необходимо стремиться.

2.3. Своеобразие героинь в «таинственных» повестях Н.М. Карамзина

В предыдущем параграфе мы говорили о понятии «повесть» и остановились на следующем определении: «Повесть – художественное повествовательное произведение, по характеру построения сходное с романом, но меньше по объему» [Универсальный словарь русского языка, 2011: 277]. Дадим определение этому жанру: Таинственная повесть – это художественное прозаическое произведение, находящееся на периферии между романом и рассказом, включающее в себя загадочный сюжет, многозначительный и открытый финал. Таинственность всегда граничит с романтизмом. Поэтому можно сделать вывод о том, что данный этап творчества Карамзина – состояние предромантической тенденции. В «таинственных» повестях постепенно зарождается новая эпоха – эпоха романтизма.

Как новый этап творчества «таинственные» повести приходятся на 1793 – 1794 гг. «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» вызывают много споров в отечественном литературоведении относительно неразгаданности этих произведений. А.Н. Кудреватых о говорит о традиции «готического»

романа в этих повестях: «Уже традиционным стало их восприятие в контексте развития жанровой линии «готического» романа в его «сентиментальной» модификации (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит). Не ставя перед собой задачи изучения жанровых процессов в карамзинской прозе, тем не менее, отметим, что творческие поиски писателя отнюдь не являются простым следованием известным образцам» [Кудреватых, 2009: 90]. О готических мотивах писал В.А. Вацуро: «К моменту появления повести «Остров Борнгольм» русская литература <...> уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа – но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину <...> В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно, - и это неудивительно, так как литературная техника готического романа подготавливалась исподволь <...>» [Вацуро, 2002: 83]. Обратимся к анализу этих произведений.

На наш взгляд, в «Острове Борнгольм» Карамзин поселил сложную философскую проблему о разладе между природой и законами социума. Повествование ведется от первого лица. Герой, чьими глазами мы следим за развитием сюжета, странствует в чужих землях. Со временем он чувствует усталость от путешествий и решает возвратиться в отечество, к родной России. Садится он на корабль «Британию» и плывет к «любезным странам России» [Карамзин, 1964: 662]. Наш герой мучился морской болезнью, и уже с этого момента глазам читателей представляется загадочность: «..жестокий припадок морской болезни лишил меня чувства. Шесть дней глаза мои не открывались, и томное сердце, орошаемое пеною бурных волн, едва билось в груди моей» [Карамзин, 1964: 663]. Освободившись от жестокой напасти болезни, он выбрался на палубу, и на вопрос «где мы?» капитан ему отвечал: «На правой стороне видите вы датский остров Борнгольм, место опасное для

кораблей; там мели и камни таятся на дне морском. Когда наступит ночь, мы бросим якорь» [Карамзин, 1964: 664]. Наш герой, любя все таинственное и неизвестное, заинтересовался этим островом и непременно хотел пройти по его территории. Капитан не хотел отпускать своего пассажира и предупреждал об опасности, кроющейся на острове. Увидев непреклонность нашего героя, он отпустил его с тем условием, чтобы последний вернулся на следующий день рано поутру. «...темное предчувствие говорило мне: «Там можешь удовлетворить своему любопытству, и Борнгольм останется навеки в твоей памяти!» [Карамзин, 1964: 665]. При обходе острова рассказчик увидел готический замок, чернеющий вдали. Мальчик, сопровождавший его, ответил, что местные жители туда не ходят, т.к. это место покрыто мраком и горем. Мы не будем описывать всех действий героя, когда он вошел в замок, кто его встретил, почему этот замок нелюдим и т.д. Ведь наша задача – охарактеризовать женский образ. Скажем только одно: до конца повести останется загадкой хозяйин замка и все происходящее с ней. Наш герой проводит ночь в уединенной комнате, и, проснувшись перед рассветом от неприятных сновидений, спускается в сад, чтобы погулять и развеять остатки сна. Внезапно он обнаруживает таинственный вход в пещеру: «...тут представилось глазам моим отверстие во внутренность холма; человек с трудом мог войти в него. Непреодолимое любопытство влекло меня в сию пещеру, которая походила более на дело рук человеческих, нежели на произведение дикой природы. Я вошел — почувствовал сырость и холод, но решился идти далее и, сделав шагов десять вперед, рассмотрел несколько ступеней вниз и широкую железную дверь; она, к моему удивлению, была не заперта. Как будто бы невольным образом рука моя отворила ее — тут, за железную решеткою, на которой висел большой замок, горела лампада, привязанная ко своду <...>» [Карамзин, 1964: 670]. Далее он видит женщину, которая оказывается заключенной: «...в углу, на соломенной постеле, лежала молодая бледная женщина в черном платье. Она спала; русые волосы, с

которыми переплелись желтые соломинки, закрывали высокую грудь ее, едва, едва дышащую; одна рука, белая, но иссохшая, лежала на земле, а на другой покоилась голова спящей. <...> Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень. Я смотрел на нее с горестию и думал сам в себе: «Какая варварская рука лишила тебя дневного света? Неужели за какое-нибудь тяжкое преступление? Но милостивое лицо твое, но тихое движение груди твоей, но собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности!» [Карамзин, 1964: 670]. Рассмотрим детали, которые помогают раскрыть нам образ героини: «рука, белая, иссохшая, лежала на земле». Такая подробность говорит о том, что женщина много страдала, пещерная жизнь забрала у нее здоровье и силы. Следующая деталь после ее пробуждения: «потупила глаза в землю, собиралась говорить и не начинала». Скорей всего, она давно не видела людей, готовых заговорить с ней, ее новый гость застал врасплох. Она забыла как вести себя в обществе. Рассмотрим диалог между нашим героем и девушкой: «Она смотрела на меня неподвижными глазами, в которых видно было удивление, некоторое любопытство, нерешимость и сомнение. Наконец, после сильного внутреннего движения, которое как будто бы электрическим ударом потрясло грудь ее, отвечала твердым голосом: «Кто бы ты ни был, каким бы случаем ни зашел сюда, — чужеземец, я не могу требовать от тебя ничего, кроме сожаления. Не в твоих силах переменить долю мою. Я лобызаю руку, которая меня наказывает». — «Но сердце твое невинно? — сказал я, — оно, конечно, не заслуживает такого жестокого наказания?» — «Сердце мое, — отвечала она, — могло быть в заблуждении. Бог простит слабую. Надеюсь, что жизнь моя скоро кончится. Оставь меня, незнакомец!» — Тут приблизилась она к решетке, взглянула на меня с ласкою и тихим голосом повторила: «Ради бога, оставь меня!.. Если он сам послал тебя — тот, которого страшное проклятие гремит всегда в моем

слухе, — скажи ему, что я страдаю, страдаю день и ночь, что сердце мое высохло от горести, что слезы не облегчают уже тоски моей. Скажи, что я без ропота, без жалоб сношу заключение, что я умру его нежною, несчастною...» — Она вдруг замолчала, задумалась, удалилась от решетки, стала на колени и закрыла руками лицо свое, через минуту посмотрела на меня, снова потупила глаза в землю и сказала с нежною робостию: «Ты, может быть, знаешь мою историю, но если не знаешь, то не спрашивай меня — ради бога, не спрашивай!.. Чужеземец, прости!» — Я хотел идти, сказав ей несколько слов, излившихся прямо из души моей, но взор мой еще встретился с ее взором — и мне показалось, что она хочет узнать от меня нечто важное для своего сердца» [Карамзин, 1964: 671]. Проанализировав этот диалог, читатель приходит к выводу, что он не знает, кто она такая, как ее зовут, почему здесь оказалась, за какое действие ее сделали пленницей этой пещеры. Единственное, что мы можем с точностью сказать, исходя из ее слов, - она совершила нечто ужасное (измена мужу, убийство ребенка, предательство родителей и др.). Мы можем сказать, что она глубоко переживает и полностью осознает свою вину, она не собирается освобождаться от данного наказания и покорно несет свой крест.

Таки образом, девушка из повести «Остров Борнгольм» - это таинственная девушка, совершившая страшный грех. Она бесконечно переживает о содеянном, раскаивается. Мы знаем о ней только лишь то, что она чувствительная, готовая искупить свою вину страданием.

Повесть «Сиерра-Морена» впервые появляется во втором томе «Аглая». Гуковский Г.А. говорит о том, что в этой повести спрятаны мотивы «условного и эстетизированного испанского местного колорита. Здесь подобран один к одному мотив яркого юга, пламенных неукротимых страстей, эффектных пейзажей оперной псевдо-Испании. Повесть трагична, но ее задача — прельстить захватывающим фейерверком безумной страсти»

[Гуковский, 1941: 81]. Как обстоит дело с темой произведения? Крестова: «Повесть Н.М. Карамзина имеет две темы: первая из них – трагическая любовь русского путешественника г-на N к «нежной Эльвире». <...> Вторая тема повести – странствия г-на N и горестные его размышления о жизни и смерти народов» [Крестова, 1961: 211].

Сюжет и подробности этой повести также туманны и размыты как и в произведении «Остров Борнгольм». Мы понимаем, что некая Эльвира, прекрасная девушка, дала страшную клятву своему любимому, когда тот отправился на корабле в Майорку. Дав страшную клятву, она тем самым нарекла на себя небеса. Алонзо, ее любимый утонул в страшных волнах моря. Отчаяние Эльвиры после страшной трагедии постепенно превратилось в кроткую скорбь и бесконечную печаль. Наш главный герой, путешествуя в стране Андалузии, без памяти влюбился в прекрасную Эльвиру. До определенного времени оставалась верна своей клятве, пока взаимно не влюбилась в нашего героя. Рассмотрим портрет юной девушки Эльвиры, который с нежностью описывает рассказчик: «...увидел я прекрасную, когда она в унынии, в горести стояла подле Алонзова памятника, опершись на него лилейною рукою своею; луч утреннего солнца позлащал белую урну и возвышал трогательные прелести нежной Эльвиры; ее русые волосы, рассыпаясь по плечам, падали на черный мрамор» [Карамзин, 1964: 674]. Немногочисленные, но щедрые эпитеты «прекрасную», «лилейную», «трогательные», «нежной», «русые» дают нам возможность вообразить себе полноценный портрет юной светловолосой девушки, которая стояла возле памятника своего любимого, вся сияющая в лучах солнца. Эта юность и детскость жизни, начала рождения чего-то хорошего, доброго никак не может сочетаться с черным мрамором памятника, который олицетворяет смерть, конец, мрак. Герою захотелось утешить прекрасную деву. Эльвира представлена нам как образ таинственности, неопределенности,

многозначности. Читатель не знает ни ее фамилии, ни родителей, ни дома, ни обстоятельства знакомства с ее умершим милым. Символичным является и имя Эльвира. Автор не зря выбирает такое имя, чтобы подчеркнуть экзотичность и загадочность девушки. В переводе с древнегерманского это имя обозначает «правдивость». Рассмотрим развитие отношений между героем и девой. «Эльвира говорила мне о своем незабвенном Алонзе, описывала красоту души его, свою любовь, свои восторги, свое блаженство, потом отчаяние, тоску, горечь и, наконец, — утешение, отраду, находимую сердцем ее в милом дружестве. <...> Я стоял на коленях, и слезы мои текли рекою. Эльвира бледнела — и снова уподоблялась розе. Знаки страха, сомнения, скорби, нежной томности менялись на лице ее!.. Она подала мне, руку с умильным взором. — «Жестокий! — сказала Эльвира — но сладкий голос ее смягчил всю жестокость сего упрека. — Жестокий! Ты недоволен кроткими чувствами дружбы, ты принуждаешь меня нарушить обет священный и торжественный!.. Пусть же громы небесные поразят клятвопреступницу!.. Я люблю тебя!..» Огненные поцелуи мои запечатлели уста ее. Боже мой!.. Сия минута была счастливейшею в моей жизни!» [Карамзин, 1964: 675]. Неудивительно, что у Эльвиры, девушки молодого возраста, израненное скорбное сердце начало медленно таять, а затем питать чувства к другому возлюбленному. Обратим внимание на небольшую, но очень важную подробность: «...взор Эльвириной блистал светлее, розы на лице ее оживлялись и пылали, рука ее с горячностью пожимала мою руку» [Карамзин, 1964: 676]. Эта деталь говорит о том, что разумом она принадлежит своему умершему милому и своей клятве, а «розы на лице» сообщают о душе, готовой любить. С помощью монологов и поступков раскрывается характер Эльвиры. Внутренний голос, облаченный в речь перед памятником — результат сожаления девушки о своем поступке. Она извиняется перед прахом возлюбленного и дает обещание всегда любить его, не забывая: «Эльвира пошла к Алонзову памятнику, стала перед ним на

колени и, обнимая белую урну, сказала трогательным голосом: «Тень любезного Алонза! Простишь ли свою Эльвиру?.. Я клялась вечно любить тебя и вечно любить не перестану, образ твой сохранится в моем сердце, всякий день буду украшать цветами твой памятник, слезы мои будут всегда мешаться с утреннею и вечернею росой на сем хладном мраморе! — Но я клялась еще не любить никого, кроме тебя... и люблю!.. Увы! Я надеялась на сердце свое и поздно увидела опасность. Оно тосковало, — было одно в пространном мире, — искало утешения, — дружба явилась ему в венце невинности и добродетели... Ах!.. Любезная тень! простишь ли свою Эльвиру?» [Карамзин, 1964: 676]. Ее речь, обращенная к возлюбленному, показывает о переживаниях Эльвиры.

Назначен день венчания, облачное настроение девы упорхнуло к небесам и не возвращалось. Эльвира, полностью подчиненная своим новым прекрасным чувствам, готовилась к свадьбе. Наш герой каждый день благодарил небо за такой неземной дар. Минута семейных уз наступила, «..все радовалось в Эльвирином замке, все готовилось к брачному торжеству. Ее родственники любили меня — Андалузия долженствовала быть вторым моим отечеством! <...> Уже розы и лилии на олтаре благоухали, и я приближался к оному с прелестною Эльвирою, с восторгом в душе, с сладким трепетом в сердце, уже священник готовился утвердить союз наш своим благословением» [Карамзин, 1964: 677]. Неожиданно во время венчания появился незнакомый мужчина. Им оказался умерший любовник Эльвиры. Корабль действительно попал в бедственное положение, но юношу спасли алжирцы, чтобы отдать в плен. Спустя год от освобождения от цепей и вернулся в Андалузию, к любимой девушке, которая сейчас стоит под алтарем с другим. В ужасе Алонзо вещает: «Ты клялась быть вечно моею и забыла свою клятву! Я клялся любить тебя до гроба: умираю... и люблю!..» [Карамзин, 1964: 677]. От удара кинжалом в сердце, которое орошается кровью, Алонзо умирает. Здесь и раскрывается личная трагедия девушки:

она не может венчаться с нашим путешественником, уходит в монастырь, тем самым говоря, что не заслуживает земного счастья. Она, как клятвопреступница никогда не простит себе измену: «Эльвира, как громом пораженная, в исступлении, в ужасе воскликнула: «Алонзо! Алонзо!..» — и лишилась памяти. — Все стояли неподвижно. Внезапность страшного явления изумила присутствующих. <...> Я вынес Эльвиру из храма. Она пришла в себя, — но пламя любви навек угасло в очах и сердце ее. «Небо страшно наказало клятвопреступницу, — сказала мне Эльвира, — я убийца Алонзова! Кровь его палит меня. Удались от несчастной! Земля расступилась между нами, и тщетно будешь простирать ко мне руки свой! Бездна разделила нас навеки. Можешь только взорами своими растревлять неизлечимую рану моего сердца. Удались от несчастной!» [Карамзин, 1964: 677]. Что же до нашего героя, любившего всем сердцем прекрасную Эльвиру? До конца своих дней он оставался несчастным, очень тосковал по своей невесте и задавался риторическими вопросами «Что есть жизнь человеческая? Что бытие наше?», ответа не находил. «Я был в исступлении — искал в себе чувствительного сердца, но сердце, подобно камню, лежало в груди моей — искал слез и не находил их — мертвое, страшное уединение окружало меня. День и ночь слились для глаз моих в вечный сумрак. Долго не знал я ни сна, ни отдохновения, скитался по тем местам, где бывал вместе — с жестокою и несчастною; хотел найти следы, остатки, части *моей* Эльвиры, напечатления души ее... Но хлад и тьма везде меня встречали! Иногда приближался я к уединенным стенам того монастыря, где заключилась неумолимая Эльвира: там грозные башни возвышались, железные запоры на воротах чернелись, вечное безмолвие обитало, и какой-то унылый голос вещал мне: «Для тебя уже нет Эльвиры!» [Карамзин, 1964: 678]. В печальной горести оставил он прекрасную Андалузию и отправился в хмурую одинокую северную страну, узнал что Эльвира «переселилась в обители небесные».

Мы не можем судить Эльвиру, хотя она при всех случившихся с ней обстоятельствах является клятвопреступницей, она разменяла любовь, нарушила клятву. Но мы не смеем судить ее. Читателям, как чувствительным душевным людям понятен ее поступок. Она сама, ее юное тело жаждет любить, в таком малом возрасте она не может обойтись без любовных исканий. Даже сам автор в своих лирических отступлениях оправдывает ее поступок словами: «Ах! Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его? — Бурное стремление яростных вод разрывает все оплоты, и каменный горы распадаются от силы огненного вещества, в их недрах заключенного. Сила чувств моих все преодолела, и долго таимая страсть излилась в нежном признании!» [Карамзин, 1964: 676].

Женщины в «таинственных» повестях являются загадочными, мало известными. Мы знаем о них лишь немного, жизнь их покрыта туманом. Но мы точно знаем, что в них Карамзин продолжает свою сентиментальную традицию. Образ женщины на этапе творчества также чувствительный.

2.4. Образ женщины в поздней прозе Н.М. Карамзина

Позднее творчество Н.М. Карамзина относится примерно к 1796-1803 гг. Это завершающий этап в его прозаических произведениях. К нему относятся повесть «Юлия» (1796г.), неоконченный роман «Рыцарь нашего времени» (1803г.), повесть «Чувствительный и холодный» (1803г.). Героини в этих произведениях значительно отличаются от предыдущих этапов творчества писателя. Приступим к анализу более раннего произведения «Юлия».

В отличие от других произведений «Юлия» была создана отдельной книгой в в 1796г. Некоторые исследователи, например, А.Н. Кудреватых, Г.А. Гуковский считают, что писатель расчищает путь к первой светской повести, которая будет актуальна уже в XIX веке. Также это произведение необычно тем, что Карамзин пытается показать героиню изменяющегося характера. Красавица, которую мы видим в начале произведения, значительно меняет свои приоритеты в финале произведения. Т.е. девушка Юлия показана в динамике. Эта особенность эволюции героев в одном произведении станет востребованной в эпохе романтизма и реализма. В данном случае Карамзин является новатором, когда пробует показать героиню становящуюся, изменчивую.

Обратимся к сюжету. Повествование ведется от первого лица. Герой, от чьего лица ведется рассказ, является участником всех событий, произошедших в Москве. Он начинает рассказывать об одной прекрасной девушке, светской дам, проживавшей в величавой столице. Не скупясь на выражения, он так и говорит, что она была украшением и драгоценным камнем столицы. Далее он описывает балы и светские походы Юлины, о том, что каждый более менее богатый житель столицы знал Юлию как самую красивую, умную и богатую даму. Мужчины хотели видеть ее супругой, а женщины искренне завидовали и при виде Юлии терялись, не зная как начать разговор с ней. «Женщины тихонько говорили между собою и с лукавою усмешкою взглядывали на Юлию, стараясь заметить в ней какой-нибудь недостаток, который хотя несколько мог бы успокоить их самолюбие. Тщетное старание! Юлия сияла, как солнце, зависть искала в ней черных пятен, не находила и с болюю в глазах, с отчаянием в сердце должна была... идти прочь! Нужно ли сказывать, что все молодые люди обожали Юлию и почитали за славу обожать ее?» [Карамзин, 1979: 81]. Нашей героине столь повышенное внимание к ее персоне безумно нравилось. Она разбивала

сердца влюбленных в нее молодых мужчин, не оставляла шансов молодым дамам, и от черной зависти, которая была адресована ей, становилась только лучше и еще больше сияла. Исследователь В.И. Глухов говорил о том, что «Лишенное общественно-политической проблематики, это произведение привлекает к себе внимание тем, что в центр его... поставлена светская красавица, не лишенная и некоторых негативных нравственных качеств, развивающихся в ней под влиянием аристократического окружения. Ее характером движет противоречие блистать в свете, покорять сердца мужчин и упиваться своей исключительностью, с одной стороны, и, с другой – естественной для каждой женщины потребностью любить и быть любимой. Этим противоречием характера героини предопределяются крутые, подчас неожиданные повороты в ее поведении [Глухов, 1996: 28-29]. Мы согласимся с исследователем с тем, что, действительно, Юлия где-то глубоко внутри себя была нравственным и добрым человеком, имела представление о том, что есть добро и что есть зло. Но в те условия, в которые она попала (избалованное и изнеженное светское общество, притягательные взгляды мужчин) мешают ей сделать правильные выводы, мешают обнажить те хорошие человеческие качества, которыми должен обладать социум. Несомненно, исключительное внимание к собственной личности тешат ее избалованную натуру и вредят человеческому началу.

Показательны монологи, которые звучат в девушке и которые помогают раскрыть свойства характера: «Юлия..любила более всего самое себя, с гордою улыбкою смотрела направо, налево и думала: "Кто мне подобен, кто меня достоин?" Думала..., а не показывала» [Карамзин, 1979: 81]. Внутренние размышления о собственной исключительности не давали покоя даме.

Купаясь в собственном совершенстве, она мало-помалу размышляла о том, что такая жизнь стала тяготить ее. Считая все рауты и балы мишурой, она

степенно начала приглядываться к мужчинам и искать личное семейное счастье, которое будет сопутствовать ей всю жизнь. Ее выбор между мужчинами оказался трудным: то она уделяла внимание молодому разгоряченному юноше, который мог бы встать в один ряд с красотой Юлии, то ее предпочтение оказывалось на стороне статного храбреца, которому не доставал только лавровый венок на голове, то ее казался настоящим совершенством забавный пустослов, который много говорит и изрекает самые разные шутки. Наконец, ее внимание остановилось на некоем Арисе, который «...в самом деле был любезен; весы склонились на его сторону, и сердце с разумом на сей раз согласились» [Карамзин, 1979: 82]. Арис был юношей, воспитанный за границей под чутким присмотром нежного и любимого отца. Он Юлю прельстил не столько внешностью, но сколько внутренней красотой своей: он был скромн, добродетелен, умен. Он впадал в краску при всяком слове, сказанном в его сторону, говорил мало, но всегда приятно и по делу. За ним стремились толпы обожательниц, но он не считал это каким-либо достоинством.

Юле нравился Арис, а юноша любил Юлю всем сердцем. Дело шло к свадьбе. Остальным мужчинам и женщинам ничего не оставалось более, как радоваться за них. Но неожиданно на горизонте появился соперник Ариса, некий молодой князь N. Последний по приходе сразу обратил на себя взоры поклонников. Он стал предметом разговоров и бесед светского общества. О нем только и говорили. На одном из вечеров он заметил Юлию, заговорил с ней. Постепенно Юлино внимание переключилось на нашего нового знакомого. Немудрено, что у бедного Ариса не оставалось практически никаких шансов отвоевать Юлино сердце: «На другой день Арис приехал к Юлии, но головная боль не позволила ей выйти из своей комнаты. На третий он увидел ее на бале: князь сидел подле нее, князь танцевал с нею, князь занимал ее приятным своим разговором. Арису поклонились учтиво,-- учтиво, более ничего. Спросили, здоров ли он, и не дождались ответа. Арис

подошел с другой стороны -- его не заметили -- и как заметить? Он подошел не оттуда, где сидел князь. Бедный Арис! Догадайся. Ты мог быть счастлив, но минута прошла! Что делать? -- Удалиться. Он то и сделал; не нужно сказывать, с каким чувством...» [Карамзин, 1979: 82].

Обратимся к поступкам Юлиным. Поступки – одна из особенностей проявления характера. Что делала Юлия? Юля восхищалась новым знакомством с князем N. Он ей казался выше других обожателей, выше ее милovidного Ариса. В свою очередь князь абсолютно искренне прельстился красотой Юлиной и всерьез был увлечен дамой. Юля считала, что намерения князя самые твердые и готовилась стать его женой. Князь N медлил и говорил о том, что супружеские обязанности и каноны сделают нашу любовь больной, уязвленной, и не торопился с предложением. Мы не будем описывать всех подробностей развития любви между князем N и Юлей, скажем лишь то, что через некоторое время любезный князь оставил нашу даму. Юля вышла замуж за нравственного и прекрасного Ариса. Первое время они удалились в деревню и шесть недель супружеской жизни показались ей прекрасным райским временем. Юля сначала хвалила деревенскую жизнь, а затем начала меланхолично отзываться о ней. Вскоре супруги вновь посетили Москву, и Юля встретила со своим бывшим любовником, князем N. Бедный Арис не смог снести такого оскорбления и удалился за море. Несчастливая Юлия, осознав свой поступок, попрощалась с князем и устремилась на поиски своего любезного друга.

Рассмотрим, как страдает оставленная супругом Юлия, вновь возвратившаяся в деревню, к истокам супружеского счастья. «Юлия сделалась вдруг ангелом непорочности. Все суетные желания замерли в ее сердце; она посвятила жизнь свою памяти любезного супруга, воображала его стоящего перед собою, изливала перед ним свои чувства, говорила: "Ты меня оставил, ты имел право оставить меня, не смею желать твоего возвращения,

желаю только спокойствия любезной душе твоей; желаю, чтобы ты забыл супругу свою, если образ ее мучит твое сердце. Будь счастлив, где бы ты ни был! Со мною милая тень твоя, со мною воспоминание любви твоей: я не умру с горести! Хочу жить, чтобы ты имел в свете нежного друга, может быть, посредством тайной симпатии сердце твое, не взирая на разлуку, на пространство, которое нас разделяет, согреется, оживится моею любовью; может быть, погруженному в тихий сон, веющий зephyр скажет тебе: Арис не один в мире -- откроешь милые глаза свои и вдалеке, в тумане увидишь горестную Юлию, которая следует за тобой своим духом, своим сердцем; может быть... Ах! Я против воли своей желаю... Нет, нет! Хочу обожать его без всякой надежды!"» [Карамзин, 1979: 84]. Здесь мы видим эволюцию образа героини. Полностью осознав ряд ошибок своих, Юлия полностью отдалась раскаянию. Она мысленно дала обещание боготворить милый образ любимого, оставаться верной ему всю оставшуюся жизнь, говоря, что не смеет надеяться на возвращение его.

Общеизвестный факт, что самая возвышенная чувствительная любовь не проходит без следа: Юля узнала, что вскоре станет матерью. Она начала усердно готовиться к материнству и уже мысленно целовала своего младенца. Вмиг вся ее прошлая суетная жизнь показалась настолько ничтожной и туманной. Все ее внимание обратилось к новорожденному: «Он родился -- сын -- прекраснейший младенец, соединенный образ отца и матери. Юлия не чувствовала болезни, не чувствовала слабости: им, им только занималась, им дышала; плакала -- улыбалась, чтобы заставить его улыбнуться, и сердце ее, вкусив сладкие чувства матери, открыло в себе новый источник радостей, чистейших, святых, неописанных радостей. Не уставали глаза ее, смотря на младенца, не уставал язык ее, называя его тысячу раз любезным, милым сыном! Огнем любви своей согревала она юную душу его, наблюдала ее начальные действия, от первой слезы до первой его усмешки, и вливала в него нежными взорами собственную свою чувствительность. Нужно ли

сказывать, что она сама была кормилицей своего сына?» [Карамзин, 1979: 84].

Наша юная мама в мыслях рисовала идеальную семейную жизнь, которая состоит из трех человек: ее, супруга Ариса и их маленького сына Эмиля. Но смела она надеяться, что Арис вернется к ней и простит ее грехи. Достаточно было того, что судьба «подарила» младенца. Но какая любовная история, тем более в эпоху сентиментализма не должна закончиться счастьем? Конечно же, молодой Арис, узнав от старого друга живущего в Мскове, что Юлия обратилась в добродетельную девушку и воспитывает их общего сына, тотчас же вернулся в Москву к любимой Юле. Рассмотрим эту трогательную сцену: «Юлия, сидя на кремнистой скале, видит гибель их и страдает в чувствительном сердце своем. Сильный вал несетя к берегу, выбрасывает на песок человека и удаляется. Юлия спешит к несчастному, хочет оживить его и узнает в нем Ариса, хладного, мертвого. Она трепещет пробуждается... и видит Ариса наяву; он -- в ее объятиях, и навеки! {-- Откуда взялся Арис? -- спросят любопытные.-- Он несколько лет странствовал по чужим землям. Верный друг, оставленный им в Москве, уведомлял его о Юлии. Наконец, уверившись в ее добродетели, летел он к обожаемой супруге сказать ей: "Я не переставал обожать тебя!"} <...> Нежность Арисова так далеко простирается, что он не позволяет Юлии описывать черными красками прежнего ее ветреного характера. "Ты рождена быть добродетельною,-- говорит Арис,-- нескромное желание нравиться -- плод безрассудного воспитания и худых примеров произвели минутные твои заблуждения» [Карамзин, 1979: 85].

Необходимо сделать вывод о проанализированной повести. Девушка Юлия показана как изменяющаяся становящаяся героиня. Ее характер и приоритеты являются неблагопристойными в начале произведения и становятся добрыми и добродетельными в конце. В начале повести она – светская львица, купающаяся в роскоши, дама, которую не обходят стороной поклонники и поклонницы. В финале произведения Юля – любящая мать и верная жена. Она

признала суетность всей прошлой светской ее жизни и удалилась в деревню, где может спокойно воспитывать сына и наслаждаться счастьем со своим супругом Арисом.

Произведение «Чувствительный и холодный» часто относят к жанру очерка. Оно было написано в 1803 году и реже упоминается в литературных исследованиях. Однако будет справедливо замечено, что эти два противоположных характера развиваются независимо от фигуры автора. Этот способ развития траектории героев является новаторским в творчестве Н.М. Карамзина. Б.Т. Удодов также отмечал новый тип развития личности: «Один из них по натуре, мы бы теперь сказали, романтик, другой скептик, реалист... Эраст – один из первых в русской литературе характеров, к которым «души малые, но самолюбивые, каких довольно много в свете, относились как к чудачкам, странным и даже сумасшедшим людям [Удодов, 2006:10]. В свое время Г.А. Гуковский говорил о том, что Н.М. Карамзин в «Чувствительном холодном» показал автономность человека, его личности, внутренней жизни от окружающей среды, от внешних обстоятельств. Для писателя стало необходимым показать сильный характер. Мы не случайно в качестве примера обозначили тезис Г.А. Гуковского, т.к. речь идет не только о Леоне и Эрасте, но и женщинах, которые их окружают в очерке. Но образы женщин (Каллиста, Нина) являются второстепенными персонажами, которые помогают раскрыть характер чувствительного и холодного, и тем не менее мы подробно рассмотрим каждую из этих героинь.

Первая женщина, встречающаяся в очерке, - Нина. О ней мы узнаем из письма Эраста к другу Леону. Эраст радостно пишет о том, что он вскоре женится и приглашает своего любезного друга на свадьбу: «...въехал уже в М-у — откуда через несколько дней известил друга о своей женитьбе... «Уверенный, — писал он, — многими опытами, что все нежные связи, основанные только на удовольствии, не могут быть надежны и, разрываясь, оставляют в сердце горечь о минувшем заблуждении, я прибегнул к союзу,

освященному мнением и законом! Вечность его пленяет душу мою, утомленную непостоянством». — Эраст заклинал друга спешить к нему в объятия и быть свидетелем его истинного счастья» [Карамзин, 1964: 747]. Обратим внимание на фигуру автора, который выражают свою позицию насчет жен: «И друзья мужей, как известно, имеют великие права на ласку жен. <...> ...мы заметили, что холодные люди иногда более чувствительных нравятся женщинам. Последние с излишнею скоростью и без всякой *экономии* обнаруживают себя, а первые долее скрываются за щитом равнодушия и возбуждают любопытство, которое сильно действует на женское воображение. Хочется видеть в пылкой деятельности сердце флегматическое, хочется оживить статую...» [Карамзин, 1964: 748]. Женщина, как самое чувствительное существо, способное отдаваться страстям и при этом находясь в супружеских обязанностях. Что же Нина? Ее Эраст застал врасплох, когда она писала любовное письмо Леониду: «Нина обливалась слезами, писала и хотела скрыть от него бумагу. Он вырвал письмо из рук ее... Бедный муж, но друг счастливый!.. Открылось, что Нина обожала Леонида, но что он не хотел изменить дружбе и для того удалился» [Карамзин, 1964: 748]. Выяснилось, что в письме Нина умоляла возвратиться обратно, клялась любить. Эраст, как мягкий человек, конечно же, простил свою жену, сказав: «Такое ангельское раскаяние милее самой непорочности; все забываю, и мы будем счастливы!..» [Карамзин, 1964: 748]. Сам Леонид в ответном письме снисходительно относится к женщинам, которые, подобно ребенку, могут предаваться минутным чувствам. По словам Леонида не стоит все женские действия принимать «за чистую монету», и необходимо спускать им некоторые вещи. Однако, каким бы гуманным ни было отношение Леонида, каким бы человеческим ни был поступка Эраста, простившего измену жене, Нина все равно предала чувства супруга и, благополучно оставив милого, ушла к другому. В дальнейшем чтении очерка мы узнаем, что Нина спустя какое-то время скончалась.

Следующий образ женщины, который нам следует проанализировать, - героиня Каллиста. Эта девушка приходит в очерк с письмом Леонида к Эрасту. На этот раз Леонид задумал жениться, но не ради чувств, а исключительно ради порядка в доме. Леонид в письме: «Я через месяц женюсь, чтобы избавить себя от хозяйственных забот. Женщина нужна для порядка в доме» [Карамзин, 1964: 750]. Получилась в некотором роде ситуация зеркала: теперь жена Леонида Каллиста без памяти влюбилась в Эраста. Ее любовь к другу мужа легко понять, ведь Леонид женился только лишь для того, что велось хозяйство в доме. Он с хладнокровием слушал пламенные речи жены, и Каллисте не хватало любви и внимания мужа. Эраст и Каллиста «... плакали вместе, как дети, и скоро души их свыклись удивительным образом. Первые движения симпатии требуют откровенности: сердце в таком случае имеет всю догадку пронизательного разума и знает, что искренность действует сильнее самых красноречивых уверений в дружбе. Каллиста сведала подробности Эрастовой жизни, неизвестные и мужу ее, — и чудно: она слушала Эраста с живейшим удовольствием...» [Карамзин, 1964: 751]. Неудивительно, что Каллиста оставила Леонида и ушла к Эрасту. Но только Эраст не смог поступить благородно, отвергнуть ее любовь, ведь мы должны помнить о том, что он был чувствительным и романтиком. Страсти и взаимность одержали вверх над разумом. Каллиста восхищалась Эрастом и всегда произносила одно и то же: «Я хотела бы узнать безрассудную Нину, чтобы иметь понятие о женщине, которая не умела быть с вами счастливою!..» [Карамзин, 1964: 751].

Таким образом, мы делаем вывод о том, что девушки в очерке «Чувствительный и холодный» готовы пренебречь браком и «отдаться» в новые чувства. Этот тип сентиментальной героини, он похож и на девушку «Лизу» («Бедная Лиза»), и на Юлию («Евгений и Юлия») на других карамзинских героинь. Все анализируемые нами героини борются за право

быть счастливыми, они способны на самые безумные поступки ради любви. Но отличие Каллисты и Нины от других героинь в том, что действия ради любви низменные, неблагородные (измена мужьям).

Рассмотрим еще одно произведение, написанное в этом же (1803) году, - «Рыцарь нашего времени». Оно является неоконченным и с точки зрения жанра относится к роману. «Рыцарь нашего времени» - своеобразный итог в творчестве Н.М. Карамзина как прозаика. По мнению разных исследователей, роман сыграл огромную роль в истории русской литературы. Здесь Карамзин пробует показать героя, обладающего типичным характером. Заметим, что это произведение отличается от других карамзинских тем, что в нем большое количество героев. До этого все произведения ограничивались тремя героями. Перейдем сразу к женским типажам. Есть один женский образ, который, как нам кажется очень важен для раскрытия характера маленького Леона. Это Лидия – ее мать.

Лидия была хорошей любящей матерью, благодаря ей и ее мужу Леон рос чувствительным, хорошим и добрым мальчиком. Леон все время произносил: «Люблю тебя, маменька!» [Карамзин, 1964: 760]. Так рос маленький Леон, не зная беды и боли, пока страшная смертельная болезнь матери не разлучила их. Лидия любила своего сына огромной материнской любовью и не могла допустить, чтобы Леон заразился этой болезнью: «Лучше ли тебе, милая?» — «Лучше, лучше», — говорила она, пока говорить могла, — смотрела на него: глаза ее наполнялись слезами — смотрела на небо — хотела ласкать любимца души своей и боялась, чтобы ее болезнь не пристала к нему — то говорила с улыбкою: «Сядь подле меня», то говорила со вздохом: «Поди от меня!..» Ах! Он слушался только первого; другому приказанию не хотел повиноваться» [Карамзин, 1964: 761]. Так прекрасная душой и телом Лидия отошла в мир иной. Надо сказать, что маленький Леон и отец его любили Лидию и долго потом не могли придти в себя от горя.

Таки образом, Лидия показана читателям как милая добрая и любящая мать, готовая сделать все ради своего ребенка. По типуажу она сходна с девушкой Юлией («Юлия»), которая в финале повести сделалась матерью, оставила светский мир. В этом произведении очень важен образ Лидии, он дает автору возможность раскрыть характер главного героя Леона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы охватили временной интервал XVII – XVIII веков. В первой главе работы мы рассмотрели этапы формирования образа женщины в истории русской литературы. В Петровскую эпоху в центре внимания оказались «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли», «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Элеоноре», «Гистория о некоем шляхецком сыне». Мы пришли к выводу, что эта первые произведения, в которых женщины более ярко изображены. Это тип сильной, храброй, но страдающей девушки, активно борющейся за свое право быть счастливыми. В «Гистории о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Элеоноре» представлен тип роковой женщины, женщины-разрушительницы.

В эпоху классицизма мы взяли для анализа шучо-трагедию «Подщипа» И.А.Крылова, трагедию «Хорев» А.П. Сумарокова, комедию «Недоросль» Д.И. Фонвизина и др. В эту эпоху героини являются сходными для литературы классицизма. Все они представляют новый тип героя – человека с высокой гражданственностью и возможностью осуществлять борьбу за свою любовь.

В литературе Петровской эпохи и классицизма внедрение женских персонажей в литературу эпохи Петра I и эпохи классицизма – это только первые опыты показать женщину как полноценную, духовно богатую личность. Здесь свои приемы раскрытия характера. Чувства героинь можно узнать только по внешним проявлениям: поступкам, поведению, диалогам. Также характерен принцип «говорящих» фамилий, по которому мы можем узнать сущность действующих лиц. Здесь нет психологизма как такового, т.к. все внимание обращено на внешние действия.

В сентиментализме кардинально меняются сами героини и приемы создания женских типажей. Если в прошлые эпохи действующие женские типажи – это первые попытки показать ее с активной яркой стороны, то в сентиментальной прозе перед нами встает другой образ. Героини сентиментальной прозы очень чувствительные, метающиеся. Чаще всего это трагичный тип. Особого внимания заслуживает внутреннее состояние героинь. Все анализируемые нами героини данной эпохи заключены в нежный трогательный свой внутренний мир. Они страдают, льют слезы, полностью отдаются страстям и чувствам, и, главное, любят, любят большой сентиментальной любовью. Это, конечно же, «Бедная Лиза» Н.М.Карамзина, «Бедная Маша» А.Е. Измайлова, «Российской Памела, или История Марии, добродетельной поселянки» П.Ю, Львова и др. Впервые появляется понятие «психологизм», представлены другие приемы раскрытия характера персонажей: жест, деталь, портрет, внутренний монолог, параллелизм с природой, лирические отступления. Значительным элементом в раскрытии психологизма является фигура автора или рассказчика. Мы, следя за повествованием последнего, верим тому голосу, который ведет читателей по страницам книги. И голос рассказчика приобретает вид несомненной истины.

Анализ женских типажей на разных этапах литературного развития был важен для нашего исследования, т.к. основной целью нашей работы был анализ специфики женского образа в прозаических произведениях Н.М. Карамзина.

В ранней прозе Карамзина («Бедная Лиза», «Евгений и Юлия») героини укладываются в каноны сентиментализма, связь с природы с внутренним состоянием героинь показательна. Писатель-психолог использовал жесты, поступки, пейзаж, монологи в качестве приемов раскрытия характеров. В «исторических» повестях («Марфа-посадница, или Покорение Новгорода», «Наталья, боярская дочь») это попытка изобразить женщину в истории. Наталья – историческая сентиментальная героиня, Марфа – женщина-

правительница, которая обладает сильным решительным характером. Героини «таинственных» повестей («Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм») представлены как непостижимые, неразгаданные, готические героини, совершившие страшный грех. Девушки зрелой прозы («Юлия», «Рыцарь нашего времени», «Чувствительный и холодный») нестатичные, они изменяются. Это героини со становящимся характером. Все, что казалось ранее важным и первостепенным, в финале произведения кажется дымом, недостойным малейшего внимания.

Необходимо вывести, что на протяжении литературы XVII-XVIII веков женские типы меняются. С каждым новым этапом развития литературы образ женщины эволюционирует. И, на наш взгляд, он впервые полностью раскрывается и обретает полноценность в эпохе сентиментализма, а именно в прозе Н.М. Карамзина. Героини Карамзина-психолога показаны в динамическом процессе, который претерпевал изменения под влиянием различных факторов его творческой судьбы.

Карамзин сделал огромный шаг в развитии русской литературы и впервые показал всю полноту и силу русской женщины, какая она была, есть и будет на самом деле: пылкая, страстная, любящая, непостоянная, но, самое главное, живая.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатова, Т. А. Повествователь – герой – читатель на страницах повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» / Т. А. Алпатова // Литература в школе. – 2002. – № 7. – С. 2-6.
2. Алпатова, Т. А. «Повести Белкина» и «Наталья, боярская дочь» Н. М. Карамзина: к вопросу об организации повествования / Т. А. Алпатова // Университетский пушкинский сборник / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова ; отв. ред. В. Б. Катаев. – М., 1999. – С. 218-224.
3. Арзуманова, М. А. Русский сентиментализм в литературно-общественной борьбе 90-х годов XVIII века: автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Арзуманова ; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Л., 1964. – 20 с.
4. Аюпов, С. М. Память и перспектива стиля в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» / С. М. Аюпов // Карамзинский сборник: Россия и Европа: диалог культур : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 2001. – С. 13-21.
5. Аюпов, С. М. Стилиевые формулы Карамзина в романах Тургенева / С. М. Аюпов // Карамзинский сборник: Национальные традиции и европеизм в русской культуре : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1999. – С. 41-49.
6. Бахтин, М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
7. Белинский, В. Г. Статьи о Пушкине. Май 1843 – сентябрь 1846. Статья вторая. Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы: Дмитриев, Озеров, Жуковский и Батюшков. – Значение романтизма и его историческое развитие / В. Г. Белинский // В. Г. Белинский Полное собрание сочинений: в 13 т. – М. : АН СССР, 1955. –

- Т. VII : Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843 – 1846. – С. 132 – 222.
8. Берков, П. Н. Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII – XIX в. / П. Н. Берков // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л. : Наука, 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 5-19.
 9. Берков, П. Н. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина / П. Н. Берков, Г. Макогоненко // Карамзин Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин. – М. ; Л. : Худож, лит, 1964. – Т. 1. – С. 5-78.
 10. Берков, П. Н. История русской журналистики XVIII в. / П. Н. Берков. – Л. : АН СССР, 1952. – 594 с.
 11. Биткинова, В. В. Повесть Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» в структуре альманаха «Аглая» / В. В. Биткинова // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых / Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2001. – Вып. 4 – С. 71-73.
 12. Боева, Л. И. Сентиментальная повесть Н.М. Карамзина / Л. И. Боева // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века. – Екатеринбург, 1994. – С. 3-10
 13. Бухаркин, П. Е. О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст и проблема типологии литературного героя / П. Е. Бухаркин // XVIII век : сб. ст. / отв. ред. Н. Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 318-326.
 14. Вацуρο, В. Э. Н. М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена» / В. Э. Вацуро // Вацуро В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 246-275.
 15. Вацуро, В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» / В. Э. Вацуро // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л. : Наука, 1969. – Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 190-210.

16. Вацуро, В. Э. «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина и литературная традиция / В. Э. Вацуро // XVIII век : сб. ст. / отв. ред. Н.Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 327-336.
17. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1999. – 415 с.
18. Глухов, В. И. «Евгений Онегин» Пушкина и повести Карамзина / В. И. Глухов // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – С. 24-34.
19. Глухов, В. И. Карамзин-прозаик и жанр романа / В. И. Глухов // Карамзинский сборник: Россия и Европа: диалог культур : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 2001. – С. 43-51.
20. Гуковский, Г. А. Карамзин / Г. А. Гуковский // История русской литературы : в 10 т. / гл. ред. П. Н. Лебедев-Полянский. – М. : АН СССР, 1947. – Т. 5. – С. 55-105.
21. Гуковский, Г. А. Русская литература XVIII века: учеб. пособие / Г. А. Гуковский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 453 с.
22. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Флинта : Моск. психол.-социал. ин-т, 2003. – 176 с.
23. Канунова, Ф. З. Из истории русской повести: ист.-лит. значение повестей Н.М. Карамзина / Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1967. – 188 с.
24. Канунова, Ф. З. Из истории русской повести конца XVIII – первой трети XIX в. (Карамзин, Марлинский, Гоголь): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ф. З. Канунова ; Томск. гос. ун-т. – Томск, 1969. – 43 с.
25. Канунова, Ф. З. Н. М. Карамзин в историко-литературной концепции В. А. Жуковского (1826-1827) / Ф. З. Канунова // XVIII век : сб. ст. / отв. ред. Н. Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 337-346.

26. Кочеткова, Н. Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма / Н. Д. Кочеткова // XVIII век : сб. ст. – Л. : Наука, 1986. – Сб. 15 : Русская литература XVIII века в ее связи с искусством и наукой. – С. 70-96.
27. Кочеткова, Н. Д. Карамзин / Н. Д. Кочеткова // Карамзин: pro et contra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей: антология / сост. Л. А. Сапченко. – СПб. : РГХА, 2006. – С. 694-705.
28. Кочеткова, Н. Д. Литература русского сентиментализма : (эстет. и худож. искания) / Н. Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1994. – 279 с.
29. Кудреватых А.Н. Новаторство Карамзина-психолога в повести «Остров-Борнгольм». Филологический класс 4 (34), 2013.
30. Крестова, Л. В. Повесть Н. М. Карамзина «Сиерра – Морена» / Л. В. Крестова // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры : к 70-летию со дня рождения Л. Н. Бернова. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 261-266.
31. Купреянова, Е. Н. Русский роман первой половины XIX в. От сентиментальной повести к роману / Е. Н. Купреянова, Л. Н. Назарова // История русского романа : в 2 т. – М. ; Л. : Наука, 1962. – Т. 1. – С. 66-99.
32. Ложкова, Т. А. Русская литература XVIII века / Т. А. Ложкова // Русская литература XVIII века: Ломоносов М. В., Державин Г. Р., Фонвизин Д. И., Карамзин Н. М., Радищев А. Н. : антология. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – С. 5-24.
33. Лотман, Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – 852 с.
34. Лотман, Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (к структуре массового сознания XVIII в.) / Ю. М. Лотман // XVIII век : сб. ст. / под ред. Д. С. Лихачева, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – М. ; Л. : Наука, 1966. – Сб. 7. – С. 280-286.

- 35.Лотман, Ю. М. Пути развития русской прозы 1800 – 1810-х гг. / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – С. 349-417.
- 36.Лотман, Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – М. : Молодая гвардия, 1998. – 384 с.
- 37.Лотман, Ю. М. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789-1803) / Ю. М. Лотман // Карамзин: pro et contra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей : антология / сост. Л. А. Сапченко. – СПб. : РГХА, 2006. – С. 761-778.
- 38.Макогоненко, Г. П. Николай Карамзин – писатель, критик, историк / Г. П. Макогоненко // Избр. работы: о Пушкине, его предшественниках и последниках / Г. П. Макогоненко. – Л. : Худож. литература, 1987. – С. 74-149.
- 39.Орлов, П. А. «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и сентиментально-повествовательная литература конца XVIII – начала XIX века: (к 200-летию со дня рождения писателя) / П. А. Орлов // Вестник Московского государственного университета. Сер. 9, Филология. – 1966. – № 6. – С. 16-26
- 40.Орлов, П. А. Русский сентиментализм / П. А. Орлов. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 270 с.
- 41.Топоров, В. Н. «Бедная Лиза» Карамзин: опыт прочтения / В. Н. Топоров. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – 511 с.
- 42.Топоров, В. Н. О «Бедной Лизе» Карамзина / В. Н. Топоров // Славяноведение. – 1992. – № 5. – С. 3-36.