

# «Ах, «Бедная Лиза», Ах!» – опыт психологического анализа повести Н.М. Карамзина

В.С. Собкин

Институт управления образованием РАО Москва, Россия

Поступила 27 мая 2020/ Принята к публикации: 3 июня 2020

## «Ah, Poor Liza, Ah!» – experience of psychological analysis of N.M. Karamzin's story

Vladimir S. Sobkin

Institute of Education Management, Russian Academy of Education, Moscow, Russia

Received May 27, 2019 / Accepted for publication: June 3, 2020

**Актуальность** Принято считать, что «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, написанная им в 1792 году, является классическим образцом русского сентиментализма. Простого указания на своеобразие подобного жанра недостаточно. Возможно, что при внимательном прочтении «Бедной Лизы» мы сможем выявить какие-то базовые, архетипические психологические механизмы, которые в скрытой форме определяют особенности современного художественного восприятия. Работа продолжает линию психологических исследований по интерпретации литературного текста, которая определялась Л.С. Выготским как «читательская критика». При этом используются разные психологические техники и герменевтические приемы анализа текста.

**Цель:** раскрыть явно или не явно выраженные художественные приемы, которыми пользуется Карамзин (построение сюжета, речевые и поведенческие характеристики персонажей, описание пейзажа и др.), а также рассмотреть психологические особенности реального поведения героев (мотивы поступков, аффективные реакции, поведенческие нормы, социальные ожидания, морально-нравственные оценки, мировоззренческие позиции и др.).

**Описание хода исследования.** В статье проведен своеобразный анализ повести, в котором учитываются два поля (художественное/реальное), на которых автором разыгрываются как бы две игры с читателем, две партии. Обе они проигрываются автором с читателем одновременно, где на «одной доске» (пространстве художественного произведения) совмещены оба поля (художественное/реальное), которые, перемежаясь в разных сочетаниях, и определяют особенность читательского переживания.

**Результаты исследования.** Выделен целый ряд разнообразных психологических феноменов, достаточно отчетливо проявляющихся при анализе восприятия повести «Бедная Лиза», они сопоставлены с особенностями текста, отмечены те художественные приемы, которые их порождают. Рассмотрены вопросы, касающиеся изучения своеобразия психологических механизмов художественного переживания и смыслообразования при чтении повести. Автором сведены воедино объяснительные модели и представления, используемые в филологических и психологических работах с тем, чтобы прояснить своеобразие сентиментального чувства.

**Ключевые слова:** психологический анализ литературного произведения, восприятие литературного произведения, художественное восприятие, механизмы художественного восприятия.

**Background.** It is a generally shared belief that “Bednaya Liza” (1792; «Poor Liza») of N.M. Karamzin is a classic example of the Russian sentimental school. Actually it is not sufficient just to attribute this story to the particular genre. A careful reading of “Poor Lisa” we will appear to allow identifying basic, archetypal psychological mechanisms that determine the characteristics of modern artistic perception in a latent form. The work continues the line of psychological research on the interpretation of a literary text identified by L.S. Vygotsky as ‘reader’s criticism’. A number of psychological techniques and hermeneutic methods of text analysis are used.

**The Objective** is to reveal explicit or implicit literary techniques used by Karamzin, e.g. plot construction, speech and behaviour characters, description of the landscape, etc., and also to consider the psychological characteristics of the real behaviour of the characters, i.e. motives, affective reactions, behavioural norms, social expectations, moral and ethical assessments, worldview, etc.

**Design.** The paper provides an artistic and real analysis of the story used by the author to play two games with the reader. Both of them are played by the author and the reader simultaneously, where both artistic and real plains are combined on «one playing ground», i.e. the ground of the literary piece, which making different combinations determine the reader’s experience.

**Results.** A number of psychological phenomena are highlighted that are quite clearly manifested in the perception of the story «Poor Liza». The phenomena are compared with the text features and those artistic techniques that generate them. The issues concerning the study of authentic psychological mechanisms, authentic artistic experience and eliciting their meaning when reading a story are considered. The author brings together the explanatory models and concepts used in philological and psychological works in order to clarify the genuine sentimental feelings

**Keywords:** psychological analysis of a literary work, perception of a literary work, artistic perception, mechanisms of artistic perception.

Лене!

**Повод.** Как-то утром, за завтраком, я начал рассказывать ей о своей последней лекции для студентов психологического факультета МГУ. Курс, который я читаю уже много лет, посвящен психологии искусства. Обычно, после первого месяца занятий, прошу слушателей выбрать какое-нибудь художественное произведение для совместного психологического анализа. Вот и на этот раз я предложил им это задание, предварительно обсудив, какой текст мы возьмем в качестве материала для нашей работы. Произведения, которые назывались в ходе небольшой дискуссии, были самые разные. Кто-то, шутя, а может быть и с неявным вызовом, сказал: «Бедная Лиза». Предложение показалось мне привлекательным уже в силу очевидной, на первый взгляд, простоты текста – произведение из школьной программы по литературе, и все о нем уже растолковано, идеологические моменты, касающиеся социального неравенства, обозначены, характеры просты, их «вздохи и ахи» какие-то неестественные, «кукольные», тема «любовь и смерть», на которой держится сюжет, просто банальна, про эмоциональную роль пейзажа и своеобразие языка тоже все ясно. Что же здесь может представлять интерес для собственно психологического анализа?

- Только не говори им, что «и крестьянки любить умеют!». Лена улыбнулась, как только она одна умела улыбаться – одновременно и мне, и себе самой. Мы начали вспоминать спектакль Марка Розовского, который видели лет тридцать назад. В нем эта фраза служила своеобразным смысловым камертоном, переводящим сентиментальную повесть в лирический мюзикл.
- Ведь серьезно отнестись ко всей этой истории, этому сентиментализму, сегодня нельзя ...
- Или можно?
- Или в этом произведении скрыт глубинный психологический слой, проясняющий важность и природу сентиментальных переживаний – «может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших слезы не капали»?

Договорить мы тогда не успели. Лена ушла, ее нет... Попробую ей вдогонку.

## Предварительные замечания

Принято считать, что «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, написанная им в 1792 году, является классическим образцом

культуры разума, в сентиментализме доминирует ориентация на ценность чувств и переживаний, особое внимание уделяется переходу к изображению частной, а не общественной жизни, характеризу-

Именно эстетическая ориентация сентиментализма на актуализацию у читателя подобного комплекса эмоциональных переживаний и определяет, на наш взгляд, привлекательность произведений, принадлежащих данному литературному направлению, для собственно психологического анализа, поскольку здесь психологические механизмы читательского сопереживания представлены в достаточно развернутом виде

русского сентиментализма. Повесть традиционно включается в школьную программу по литературе для знакомства старшеклассников с особенностями данного литературного направления. При этом разбор произведения, как правило, идет по нескольким линиям и затрагивает разные уровни анализа. Подчеркивается, что, в отличие от классицизма с его

ется своеобразие используемых художественных средств и приемов, обсуждается новаторский характер повести – нарушение сложившихся в предыдущий период литературных норм и правил, что проявляется и в изображении героев, и в своеобразии языка, и в роли пейзажа и тд.

Заметим, что в сентиментализме акцент делается не просто на подробном

изображении чувств персонажей, а кардинально меняется характер всей коммуникативной ситуации автор-герой-читатель – в позиции рассказчика важным оказывается открытое выражение сочувствия героям произведения, чтобы тем самым заставить читателя сопереживать им, сострадать, вызвать у него слезы умиления. Именно эстетическая ориентация сентиментализма на актуализацию у читателя подобного комплекса эмоциональных переживаний и определяет, на наш взгляд, привлекательность произведений, принадлежащих данному литературному направлению, для собственно психологического анализа, поскольку здесь психологические механизмы читательского сопереживания представлены в достаточно развернутом виде. Их анализ и определяет наш интерес к «Бедной Лизе».

В связи с этим, напомним, что Л.С. Выготский в своей работе «Психология искусства» подчеркивал, что для понимания психологических механизмов эстетической реакции, необходим анализ произведений разных видов искусства: эпоса, лирики, драмы. Своеобразие вызываемых в процессе чтения катарсических переживаний и порождаемых читателем смыслов в соотношении их с содержательными и структурными особенностями текста, и определяет, по его мнению, предмет психологического анализа художе-



**Владимир Самуилович Собкин** – доктор психологических наук, профессор, руководитель Центра социологии образования Института управления образования РАО  
E-mail: sobkin@mail.ru  
[http://iuorao.ru/pg\\_cso/](http://iuorao.ru/pg_cso/), [https://istina.msu.ru/profile/Vladimir\\_Sobkin/](https://istina.msu.ru/profile/Vladimir_Sobkin/)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2339-9080>

ственных произведений разных жанров. Поэтому рассмотрение повести «Бедная Лиза», ориентированной по своему «художественному заданию» на возникновение у читателя явно выраженных и весьма своеобразных сентиментальных чувств, может, повторимся, представлять в психологическом отношении особый интерес (Н. Nebel).

Простого указания на своеобразие подобного рода переживаний явно недостаточно. Более того, поскольку в современной культуре сентиментализм как эстетическое направление занимает явно периферийное положение («старомодна» сама природа и способ проявления подобных чувств), то возникает вопрос: «Стоит ли ему сегодня уделять специальное внимание?». Или, напротив! Возможно, что при внимательном прочтении «Бедной Лизы» мы сможем выявить какие-то базовые, архетипические психологические механизмы, которые в скрытой форме определяют особенности современного художественного восприятия. Поэтому ответ на вопрос о ценностной значимости, социальном статусе самих сентиментальных переживаний в современной культуре оказывается не столь прост и однозначен.

Это стоит пояснить. Например, когда Выготский занимался разбором «Гамлета», то для него было очевидно, что принципиальный вопрос здесь состоит в психологическом анализе проявлений именно «высоких», трагических переживаний. Нелучайно, заканчивая свой этюд читательской критики «Гамлета», он отмечал, что весь проведенный им анализ носит лишь предварительный характер и только подводит к сути основной проблемы: о переходе трагедии в молитву. Совершенно иное соотношение возникает, когда мы определяем природу сентиментального чувства. Здесь дело идет не об отношении человека и судьбы (роковых обстоятельствах жизни), а, напротив, вся сюжетно-событийная ткань произведения задана на бытовом уровне.

«Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?», – восклицает рассказчик повести «Бедная Лиза» по поводу разрыва взаимоотношений героев. То есть, авторское прямое обращение к читателю строится здесь именно на противопоставлении реального и художественного планов. Причем, рассказчику важно убедить читателя

в том, что тот должен отнестись к событиям повести именно как к реальным. Однако само поведение персонажей строится в соответствии с литературными нормами и тем самым как бы «возводится в степень» художественного. Но, заметим, эти нормы, определяющие модель поведения персонажей, принадлежат другой (не трагедийной, как в «Гамлете») художественной системе, а системе, построенной на романтической идеализации любовных отношений. Отсюда и ощущение нарочитой искусственности, неестественности, «литературности» персонажей, которое и вызывает у современного читателя его реакцию: «Не верю!».

В связи с этим возникает ключевой вопрос: «Случайно ли подобное акцентирование внимания автора на соотношении романного/реального или оно намеренно им спровоцировано?» И далее: «Если это провокация, то тогда, в чем ее смысл?» Более того, возможно подобное двойное видение при чтении художественного текста и является тем фундаментальным моментом, который характеризует особенности вообще художественного восприятия – «... над вымыслом слезами обольюсь».

В своем анализе повести мы попытаемся учитывать два обозначенных выше поля, на которых автором разыгрываются как бы две игры с читателем, две партии. Понятно, что подобное различие условно, оно необходимо лишь для предварительной систематизации материала с целью определения тех ключевых напряжений, тех точек, относительно которых разворачиваются процессы смыслообразования при восприятии текста

Высказанное соображение позволяет сформулировать одну из главных задач, определяющих основные направления нашего анализа «Бедной Лизы». С одной стороны, мы попытаемся зафиксировать те явно или не явно выраженные художественные приемы, которыми пользуется Карамзин (построение сюжета, речевые и поведенческие характеристики персонажей, описание пейзажа и др.). Это особая авторская игра с читателем на «поле художественного», которая предполагает как следование сложившимся литературным нормам, так и их нарушение, пародирование и т.п. С другой стороны, для нас важна будет фиксация тех моментов, которые касаются психологических особенностей реального поведения (мотивы поступков, аффективные реакции, поведенческие нормы, социальные ожидания,

морально-нравственные оценки, мировоззренческие позиции и др.). Они также могут быть либо явно выражены или, напротив, неявно присутствовать в тексте. Но это уже, заметим, авторская игра с читателем на «поле реального»: психологии, социальных отношений, идеологии.

Таким образом, в своем анализе повести мы попытаемся учитывать два обозначенных выше поля, на которых автором разыгрываются как бы две игры с читателем, две партии. Понятно, что подобное различие условно, оно необходимо лишь для предварительной систематизации материала с целью определения тех ключевых напряжений, тех точек, относительно которых разворачиваются процессы смыслообразования при восприятии текста. На самом же деле обе партии проигрываются автором с читателем одновременно, где на «одной доске» (пространстве художественного произведения) совмещены оба поля (художественное/реальное), которые, перемежаясь в разных сочетаниях, и определяют своеобразие читательского переживания.

Поэтому возникает необходимость особого типа анализа, где сопоставляют-

ся оба обозначенных плана. Заметим, что подобное сопоставление по своей целевой установке ориентировано на выявление тех неосознаваемых механизмов воздействия искусства, которые Выготский обозначал как «тонкий яд». Под этим он понимал те внутренние противоречия между характером испытываемых читателем чувств и явно заявленной (декларируемой) в тексте идеологией. Речь идет об особом читательском проживании текста – о его смысловом понимании. При этом характерно, что противоречивые читательские переживания, которые возникают уже при первых попытках соотнести романский и реальный планы повествования, провоцируют (действие «тонкого яда») и появление вопросов об авторской позиции: «Так ли уж сентиментален Карамзин? Может быть это лишь маска?

Не разыгрывает ли Николай Михайлович своих читателей уже более 200 лет?»

Отмеченные моменты затрагивают преимущественно структурные особенности организации произведений разных жанров, которые определяют своеобразие

зиного пруда близ Симонова монастыря стали появляться надписи: «Здесь бросилась в пруд Эрастава невеста / Топитесь, девушки: в пруду так много места!».

Однако возникает вопрос о том, насколько современные «нормативные» тре-

в) своеобразия сентиментальных переживаний;

г) особенностей психологических механизмов воздействия художественного произведения («тонкий яд»).

Нельзя отрицать и существования в культуре системы противоположных норм: эмоциональной открытости, отзывчивости и сочувствия, мечтательности, стремления к романтике. А это во многом в своем ценностном ядре соответствует сентиментализму. Но подобные проявления сегодня оцениваются в большинстве случаев как свидетельства человеческой слабости и носят скорее маргинальный характер

художественных переживаний, возникающих при их восприятии. Вместе с тем, обращаясь к своеобразию именно сентиментальных чувств, важно еще раз обратить внимание на их невысокий статус в современной культуре. Для понимания этой особенности стоит учесть такие семантические характеристики сентиментальности, как излишняя чувствительность, неуместная чувствительность, нежничанье (разводить сентименты), мечтательность, меланхолия. При этом заметим, что сентиментальность означает не только преимущественное воздействие событий на

бования к реалистичности оценок, прагматичности поведения, проявлениям силы, независимости, самодостаточности соответствуют действительно основным человеческим желаниям. По крайней мере, нельзя отрицать и существования в культуре системы противоположных норм: эмоциональной открытости, отзывчивости и сочувствия, мечтательности, стремления к романтике. А это во многом в своем ценностном ядре соответствует сентиментализму. Но подобные проявления сегодня оцениваются в большинстве случаев как свидетельства человеческой слабости и но-

Вслед за Ю.М. Лотманом, мы понимаем, что «читательское восприятие – всегда истолкование. Оно избирательно – одни элементы авторского замысла подчеркиваются, другие остаются незамеченными. Писатель обращается к аудитории, пользуясь «языком» определенной художественной системы. Язык этот может быть адекватен или неадекватен языку читательского восприятия

эмоциональную сферу (а не на разум), но и их особую аффективную значимость: жалость, привязанность, невозможность отпустить и забыть какой-то период своей жизни. Таким образом, в современной культуре, ориентирующей человека на рациональное, прагматическое (без сентиментов) поведение, сами сентиментальные проявления оказываются несоответствующими основным ценностным установкам, они не современны, патриархальны, не связаны с реальной действительностью (выдуманы) и, пожалуй, самое главное, свидетельствуют о человеческой слабости, невозможности справиться со своими чувствами и переживаниями, о зависимости от них. Отсюда и многочисленные осмеяния, примеры пародирования подобных чувств и произведений. Так, еще в карамзинское время на дубах у Ли-

сят скорее маргинальный характер. В то же время, само их вытеснение на периферию (своеобразная защитная реакция) еще, подчеркнем, не говорит об их отсутствии. Скорее, напротив, желание быть чувствующим (*sensio ergo sum*) – это в существенной степени и характеризует тот подтекст, который определяет драму существования современного человека. По этому поводу стоит заметить, что сегодня массовая культура активно использует приемы, разработанные в сентиментализме, в многочисленных мелодрамах и сериалах.

В своем дальнейшем анализе мы поставим у честь высказанные выше соображения, касающиеся:

- а) своеобразия коммуникативной ситуации автор-герой-читатель;
- б) двух планов повествования (литературного и реального);

## Кратко о методе психологического анализа

Основным методом психологического анализа является медленное чтение художественного произведения, которое ориентировано на интроспекцию читателем своих переживаний и смыслов, возникающих при восприятии текста. Слово «медленное» использовано здесь не случайно, а обозначает особую мыслительную работу читателя, направленную на выявление разнообразных содержательных единиц текста и установление смысловых взаимосвязей между ними. Само же произведение при таком подходе рассматривается нами, вслед за Выготским, как своеобразная «нотная запись», вызывающая в читателе те или иные чувства, мысли, интерпретации (Выготский, 1968). Это предполагает не просто соотнесение читателем своих психологических состояний с художественными особенностями текста (с «художественными приемами»), но и владение особой «психотехникой чтения». Как отмечал Владимир Набоков, чуткий читатель стремится проникнуть именно в авторский замысел, «он впитывает и воспринимает каждую деталь текста, восхищается тем, чем хотел поразить его автор, сияет от изумительных образов, созданных сочинителем, магом, кудесником, художником» (Набоков, 2010, С. 40). Причем, в технике медленного чтения важно не только позитивное отношение читателя к тексту – его «чуткость», но и особая установка на «остранение», придание тексту странности, стремление разрушить «автоматизм восприятия» (В.Б. Шкловский, 1917). Подобная читательская позиция и позволяет использовать метод медленного чтения в качестве инструмента психологического исследования.

Вслед за Ю.М. Лотманом, мы понимаем, что «читательское восприятие – всегда истолкование. Оно избирательно – одни элементы авторского замысла подчеркиваются, другие остаются незамеченными. Писатель обращается к аудитории, поль-

зуюсь «языком» определенной художественной системы. Язык этот может быть адекватен или неадекватен языку читательского восприятия. Во втором случае может происходить или овладение со стороны читателя языком авторской художественной структуры или (часто бессознательный) «перевод» текста на язык художественного мышления читателя» (Лотман, 1966, С. 280). Здесь необходимо сделать уточнение, касающееся содержания нашей собственной работы. А что, собственно говоря, мы хотим «вычитать» с помощью медленного чтения «Бедной Лизы»? Поскольку для нас важна именно психологическая проблематика, то, понятно, что текст повести читается с точки зрения его возможных психологических интерпретаций (H.G. Gadamer, R.W. Gibbs, A.C. Graesser, G.B. Flores d'Arcais, E. Husserl, R.A. Langston, J.P. Magliano, P. Ricoeur, F.D.E. Schleiermacher, T. Trabasso, R.A. Zwaan). И здесь можно выделить две линии, точнее, два плана анализа.

Один уже обозначен выше и связан с выявлением особенностей организации художественного произведения как своеобразной «машины», порождающей художественные переживания читателя, его эстетическую реакцию. Здесь важно попытаться выявить и описать те психологические феномены, которые возникают в процессе чтения, дав им при этом психологическую интерпретацию. Другой план анализа связан с погружением читателя в событийное пространство художественного текста. Тут специальное внимание уделяется обоснованию житейской логики развития событий и их перегруппировке в связи нормами повествования (фабула и сюжет), оценке психологической оправданности поведения, взаимоотношений и характерологических особенностей персонажей. В нашей работе оба эти плана взаимосвязаны и дополняют друг друга.

И, наконец, характеризуя метод, важно обратить внимание на те основные представления, которые по ходу медленного чтения позволяют, в первом приближении, структурировать материал повести для собственно психологического анализа. Отметим три основные.

Первое связано с повествовательными особенностями текста (В.Я. Пропп, Л.С. Выготский, Ю.М. Лотман, М. Anzag,

R.A. Hunt, D. Kuiken, M.S. Miall, D. Morrow, R. Zwaan, D. Vipond и др.). Здесь акцент делается на структуре нарратива: взаимосвязи отдельных сцен, эпизодов, событий между собой, на выделении отдельных сюжетных линий повествования.

Говоря же об авторской позиции, мы имеем ввиду метауровень – способ организации композиции художественного произведения, использование тех или иных приемов воздействия на читателя. Другой момент связан с важным для семиотических исследований понятием «точка зрения», с помощью которого фиксируется описание персонажа извне или изнутри (внешняя/внутренняя точка зрения) при анализе особенностей коммуникации «автор – герой – читатель»

При этом важно учитывать не только фундаментальное противоречие между фабулой (в какой последовательности описываемые события происходили в реальной жизни) и сюжетом (как они скомпонованы в соответствии с логикой повествования), но и иметь ввиду те нормы и стереотипы читательского восприятия художественного текста, которые характерны для разных жанров. Выявление своеобразия авторской игры с читательскими ожиданиями является особой исследовательской задачей при психологическом анализе, поскольку стереотипы читательского восприятия неявно (а порой и явно) включены в саму ткань художественного произведения. Причем подобная игра с читательскими ожиданиями может проявляться на разных уровнях организации текста: «И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей ... / Читатель ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!»

Вторая важная схема для систематизации материала учитывает представления о своеобразии художественной коммуникации: «автор – текст – читатель» (М.М.Бахтин, Л.С.Выготский, Б.А.Успенский, В.В. Иванов, P. Bortolussi, A. Collins, P. Dixon, K. Dijkstra, U. Eco, L. Gerald, E.W. Kneepkens, E.M. Koopman, A. Leung, B.A. Levy, A. Ortony, L. Twilley, R.A. Zwaan и др.). Здесь следует обратить внимание на несколько моментов. Один из них касается различия авторской позиции и позиции рассказчика. В «Бедной Лизе» рассказчик – это один из нарративных (тех, кто движет сюжет) персонажей. Причем здесь он не только описывает читателю происходящие события, но и активно в них участвует – комментирует действия персонажей, выражает им свое сочувствие или негодование, дает им

моральные оценки и, наконец, сам является действующим лицом. Говоря же об авторской позиции, мы имеем ввиду метауровень – способ организации композиции художественного произведения, использование тех или иных приемов воздей-

ствия на читателя. Другой момент связан с важным для семиотических исследований понятием «точка зрения», с помощью которого фиксируется описание персонажа извне или изнутри (внешняя/внутренняя точка зрения) при анализе особенностей коммуникации «автор – герой – читатель». Использование же этого понятия в исследованиях по психологии искусства может быть полезным при анализе процессов читательского сопереживания и идентификации с персонажами художественного произведения. Помимо этого представления о разных типах и формах общения важно иметь в виду при анализе психологических особенностей взаимоотношений между персонажами художественного произведения мотивационно-целевые особенности их поведения, характеристики конфликтов, использование защитных механизмов и др.

Третий способ систематизации связан с представлениями о многоуровневой организации художественного текста: идеологическую, морально-нравственную и тематическую направленность, жанрово-стилистические особенности, сюжетно-событийную организацию, пространственно-временную структуру, языковое своеобразие, интонационно-ритмическую специфику и пр. При этом здесь, безусловно, необходимо учитывать тот богатый материал, который содержится в филологических и культурологических исследованиях, посвященных повести «Бедная Лиза» и творчеству Карамзина (Г.А. Гуковский, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.М. Эйхенбаум, M. Fraanje, и др.). Эти работы крайне важны, поскольку в них, в первых, обращается внимание на те худо-

жественные особенности текста, которые следует иметь в виду при его чтении с целью психологического анализа. Во-вторых, специальный интерес представляют содержащиеся в них суждения и оценки, касающиеся основного содержания повести, поскольку они намечают своеобразные ценностные ориентиры понимания «Бедной Лизы», которые необходимо учитывать при интерпретации психологических механизмов смыслообразования в результате ее восприятия. И наконец, в-третьих, эти работы можно рассматривать в качестве аргумента для подтверждения необходимости специального психологического анализа повести, поскольку в них отмечается ее особое значение для развития психологического направления в русской литературе – «прорыв в сферу аналитической психологии любовного чувства», переживание чужой судьбы как личной, открытие для русской культуры категории «психологического» и «субъективного» во взаимосвязи с «историческим» (В.Н. Топоров).

### Появление героя: провокация сюжета о совращении

Стоит обратить внимание на то, что в повести герой появляется как участник диалога, который можно легко представить как небольшую театральную сцену. Этот момент важен, по меньшей мере, в силу двух обстоятельств. С одной стороны, здесь подчеркивается искусственность, «театральность» самой ситуации первой встречи персонажей, а, с другой, чтение диалога предполагает угадывание (продумывание) читателем мотивировок как отдельных реплик персонажей, так и всей линии их поведения в данной сцене. Иными словами, смена жанра (включение в текст фрагмента диалога) предполагает изменение и читательской позиции, самой техники чтения. Повествовательный текст (например, описание пейзажа) мы читаем иначе, чем драматический. Обратимся непосредственно к данному фрагменту.

«... Лиза пришла в Москву с ландышами. Молодой, хорошо одетый человек, приятного вида, встретился ей на улице. Она показала ему цветы – и покраснелась. «Ты продаешь их, девушка?» – спросил он

с улыбкою. «Продаю», – отвечала она. «А что тебе надобно?» – «Пять копеек». – «Это слишком дешево. Вот тебе рубль». Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, – еще более покраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля. «Для чего же?» – «Мне не надобно лишнего». – «Я думаю, что прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки, стоят рубля. Когда же ты не берешь его, вот тебе пять копеек. Я хотел бы всегда покупать у тебя цветы; хотел бы, чтоб ты рвала их только для меня», Лиза отдала цветы, взяла пять копеек, поклонилась и хотела идти, но незнакомец остановил ее за руку; «Куда же ты пойдешь, девушка?» – «Домой», – «А где дом твой?» Лиза сказала, где она живет, сказала и пошла. Молодой человек не хотел удерживать ее, может быть для того, что мимоходящие начали останавливаться и, смотря на них, коварно усмехались».

Что заставляет Эраста задать предварительный вопрос о продаже, а не спросить Лизу сразу, сколько стоят ее цветы? Разве непонятно, что она их продает? Возможно, какая-то ее неловкость («закраснелась») от того, что надо продавать, и выразилась в непонятном жесте – «показала цветы». Во всяком случае, инициатива здесь идет от нее, а Эраст лишь реагирует. Но сама простота и, главное, на мой взгляд, интонация ее ответа заставляют Эраста продолжить разговор, теперь инициатива переходит уже к нему. Предложение же им непомерно высокой цены за ландыши и последовавший, по простоте своей мотивировки, отказ Лизы от денег («мне не надобно лишнего») еще более побуждают Эраста продолжить разговор. Однако делает он это рисуясь (также как и предложение рубля за то, что стоит пять копеек), в намеренно литературной манере (ср. повтор: «прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки», которая Лизе непонятна. «Изысканность» речи Эраста она просто не может оценить. И это – вторая неудача Эраста в его желании вызвать у Лизы восхищение. Поскольку слова не действуют, он уже физически импульсивно останавливает ее («остановил ее за руку»). Сама эта легкость, с которой Эраст переходит границу физического контакта с Лизой, весьма показательна; так же легко он ее потом «с жаром» поцелует при первом свидании у реки. В этой

легкости физического контакта проявляется его власть над Лизой, возможность свободного обращения с ней. Эта тема физической доступности Лизы впоследствии и будет определять одну из главных сюжетных линий повести.

Данный фрагмент, на мой взгляд, крайне важен для понимания именно психологических особенностей построения сюжета «Бедной Лизы». Я имею в виду те читательские ожидания, которые с достаточно высокой долей вероятности могут возникнуть в процессе чтения повести. В связи с этим обратим внимание на заключительную фразу диалога: «... мимоходящие начали останавливаться и, смотря на них, коварно усмехались». Таким образом, прохожими сцена взаимоотношений недвусмысленно воспринимается как приставание молодого человека к девушке, попытка ее соблазнения. В пользу этого также говорят и предлагаемые большие деньги за цветы, и попытка выяснить адрес. Это дает основание к предположению о том, что здесь автор намеренно провоцирует возникновение у читателя гипотезы о распространенном литературном сюжете соблазнения молодым повестью невинной девушки.

Заметим, что чуть позже правомерность возникновения именно такой читательской гипотезы будет усилена реакцией матери на рассказ Лизы о своей встрече в городе с молодым человеком: «Ты хорошо сделала, что не взяла рубля. Может быть, это был какой-нибудь дурной человек... Ты еще не знаешь, друг мой, как злые люди могут обидеть бедную девушку! У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и моллю господа бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти».

Самое интересное состоит в том, что возникающая на начальном этапе развития сюжета эта тривиальная читательская гипотеза о возможном совращении Лизы подтвердится в конце повести. Но, между прочим, для нашего анализа и важно именно то, с помощью каких психологических механизмов и художественных приемов автор нарушает спровоцированные им же самим читательские ожидания и затем вновь к ним возвращается. Причем, важно не просто выявить сами по себе «приемы» отклонений от намечен-

ной линии возможного развития сюжета, а определить, в чем состоит смысл подобного нарушения читательских ожиданий, т.е. выяснить то, каким образом проникает в нас «тонкий яд сентиментального чувства». Здесь мы оказываемся практически перед тем же основным вопросом, что и Выготский в своем анализе трагедии. Вопрос этот прост: почему Гамлет медлит? Так же внешне прост и его ответ: так надо трагедии. В нашем случае: почему же медлит Эраст? почему он сразу не соблазняет Лизу? Отвечая, вслед за Выготским, скажем: так надо, чтобы в процессе чтения повести у читателя возникло («вызрело») сентиментальное чувство.

### Эраст ли Эраст?

Нерусскость имени Эраст явно обращает на себя внимание читателя. Не обошли стороной этот вопрос и многие исследователи повести, считая, что за этим стоит стремление Карамзина вызвать у читателя определенные культурные ассоциации. На греческом Эрастос, (на латыни Эраст) в переводе означает милый, любимый, прелестный. Возможна здесь и отсылка к греческой мифологии, где сын Афродиты Эрот (хотя сближение имен Эраст и Эрот в строгом смысле не корректно, но мы часто не учитываем эти различия и склонны их отождествлять) является богом любви. Если же обратиться к европейской литературной традиции, то в качестве одного из примеров можно напомнить пьесу Мольера «Любовная досада», где это имя принадлежит главному герою – молодому человеку, влюбленному в красавицу Люсиль.

Подробно обсуждает вопрос об именах героев в «Бедной Лизе» В.Н. Топоров в своей замечательной монографии. Так, он отмечает, что имя Лиза (Лизетта) во французских комедиях чаще всего дается служанкам, горничным. Они хороши собой, бойки, развязны, все понимают, когда дело касается любовной интриги, легко относятся к изменам. Сюда можно добавить и такие оценочные характеристики, как лживость, притворство, неискренность. Тут Карамзин, давая имя – Лиза своей героине, по мнению Топорова, кардинально изменяет существующий литературный код – его Лиза чиста, наивна, до-

верчива, верна, «для падшей Лизы жизни нет». Инверсия происходит и относительно имени Эраст – вместо пылкого, горячо любящего поклонника в повести действует пресыщенный, холодный и властный молодой человек.

Таким образом, за использованием имен, традиционных для литературного любовного сюжета, у Карамзина стоят принципиально иные характеры, иная система социальных и межличностных отношений. По мнению Топорова, уже в подобной «игре с именами» важно увидеть тот новаторский шаг, который делает Карамзин в сторону создания русской психологической прозы.

Продолжая эту тему психологических особенностей повести, важно более внимательно рассмотреть вопрос о своеобразии имени Эраст, не ограничиваясь простой констатацией его необычности (нерусскости). Здесь, безусловно, представляют интерес уже отмеченные выше моменты, касающиеся как семантики имени, так и связей имени с литературной традицией. Вместе с тем, следует затронуть и другие аспекты, которые требуют собственно психологической интерпретации. Укажем как минимум два: первый связан с мотивировкой появления самого имени Эраст, второй – с той особой ролью, которую играет использование этого необычного имени во взаимоотношениях между персонажами.

Обратимся к рассмотрению той сцены, когда в тексте повести впервые используется имя Эраст. Она выглядит следующим

Здесь мы сталкиваемся с важной психологической характеристикой личности этого персонажа – он явно склонен представлять себя в вымышленной (насыщенной литературными ассоциациями) ситуации, смотреть на себя со стороны и любоваться собой, поскольку психологически находится в центре воображаемой ситуации

образом. Молодой человек появляется у дома Лизы и учтиво, ссылаясь на усталость, просит у ее матери свежего молока. В ответ на его просьбу Лиза подает стакан. После этого в тексте следует описание реакции: «Незнакомец выпил – и нектар из рук Гебы не мог бы показаться ему вкуснее».

Эта проходная, на первый взгляд, фраза, имеет, на наш взгляд, крайне важное значение. Действительно, с одной стороны, она характеризует казалось бы не-

посредственную чувственную реакцию молодого человека на контакт с Лизой (прикосновение через поданный ею стакан молока), а с другой, свидетельствует о том, что сам персонаж одновременно находится и в другой, воображаемой им ситуации – пьет вино, поданное богиней юности Гебой, которая выполняла обязанности виночерпия на пирах богов.

Заметим, что здесь мы сталкиваемся с важной психологической характеристикой личности этого персонажа – он явно склонен представлять себя в вымышленной (насыщенной литературными ассоциациями) ситуации, смотреть на себя со стороны и любоваться собой, поскольку психологически находится в центре воображаемой ситуации. С этим проявлением нарциссизма в характере героя читатель будет сталкиваться неоднократно в ходе дальнейшего повествования при описании как «трогательных картин» свиданий, так и расставания с Лизой перед отъездом в армию. Но помимо этого, здесь безусловно важна и отсылка к греческой мифологии – если Лиза ассоциируется у молодого человека с греческой богиней юности Гебой, то себя (и, заметим, это вполне вероятно) он может сравнить с прекрасным влюбленным, т.е. на греческом – с Эрастосом. Иными словами, имя Эраст еще неотчетливо, но уже всплывает на периферии его сознания.

В дальнейшем описываемая сцена разворачивается как сложно организованное общение, где явно обозначаются два плана. Один – это поддержание разгово-

ра с матерью Лизы. Молодой человек, желая произвести благоприятное впечатление, не только внимательно слушает ее рассказ о Лизе и их жизни, но и предлагает помощь: «Мне хотелось бы, – сказал он матери, – чтобы дочь твоя никому, кроме меня, не продавала своей работы. Таким образом, ей незачем будет часто ходить в город, и ты не принуждена будешь с нею расставаться. Я сам по временам могу заходить к вам». Внешне здесь он делает весьма выгодное предложение,

но оно, заметим, отнюдь не бескорыстно. В этом убеждают и выделенные нами в цитируемом фрагменте места (никому, кроме меня, я сам по временам могу заходить к вам). О возможном коварстве предупреждает и следующая за этим фрагментом фраза рассказчика: «Старушка с охотой приняла сие предложение, не подозревая в нем никакого худого намерения».

Таким образом автор усиливает вероятность реализации возможной читательской гипотезы о связи дальнейшей основной сюжетной линии повести с совращением Лизы. Причем характерно, что как и при первой встрече с Лизой возникает тема денег – в первом случае при покупке цветов, здесь же – Лизиной работы. Добавим, что и в конце повести (три попытки, три испытания как в сказках) молодой человек откупится от Лизы ста рублями (первоначальная цена «за цветочки» возросла в сто раз «за совращение»).

Возвращаясь к сцене прихода молодого человека в дом Лизы, можно сделать вывод о том, что первый – внешний план диалога связан с участливым вниманием героя к рассказу матери Лизы и предложением ей своей помощи. В то же время, целый ряд отмеченных нами деталей свидетельствует о его неискренности и коварстве. Причем, внимание читателя на этих деталях автором специально не акцентируется, их, скорее, надо специально «вычитать».

И наконец, о неискренности Эраста, его нечестности по отношению к Лизе свидетельствует еще один фрагмент, который в повести появится чуть позже и относится к описанию их первого любовного свидания: «Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!» – «Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать», – «Для чего же?» – «Старые люди бывают подозрительны. Она вообразит себе что-нибудь худое», – «Нельзя стать». – «Однако ж прошу тебя не говорить ей об этом ни слова» – «Хорошо: надобно тебя послушаться, хотя мне и не хотелось бы ничего таить от нее».

Возвращаясь к сцене прихода молодого человека в дом Лизы, можно сделать вывод о том, что первый – внешний план диалога связан с участливым вниманием героя к рассказу матери Лизы и предложением ей своей помощи. В то же время, целый ряд отмеченных нами деталей свидетельствует о его неискренности и коварстве. Причем, внимание читателя на этих деталях автором специально не ак-

центируется, их, скорее, надо специально «вычитать». Но, вместе с тем, они влияют на формирование неосознанных читательских ожиданий, возникших уже при первой встрече героев повести – гипотезы о том, что ее сюжет будет разворачиваться в логике совращения молодой крестьянской девушки.

Второй план – тот «неслышимый диалог» (в понимании М. Метерлинка), который разворачивается между молодым человеком и Лизой. Это обмен взглядами, произвольными движениями, особой интонацией. Приведем характерные примеры. Он – «благодарил не столько словами сколько взорами». Она – «быстро глаза ее обращались к земле, встречаясь с его взором», «в глазах Лизиных блеснула радость, которую она тщетно сокрыть хотела; щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукою». (Отвле-

что в силу своих намерений относительно Лизы, которые, как мы стремились показать, отнюдь не бескорыстны, он совершенно не заинтересован называть свое реальное имя. Поэтому он должен придумать себе другое имя. Поскольку до этого он в своем воображении сравнил стакан молока, который подала Лиза, с бокалом вина, преподнесенным богиней юности Гебой, то, продолжая воображаемую ситуацию, в шутку, которая понятна лишь ему, он и называет себя Эрастом – прекрасным, возлюбленным, определяя тем самым для себя сюжет своих будущих отношений с Лизой. Характерно, что значение имени (его перевод на русский язык) непонятны ни матери, ни Лизе. Внешне это для них просто имя, хотя и необычное, но без каких-либо подтекстов.

Но это не совсем так, вернее совершенно не так для Лизы. Здесь важно обратиться ко второму обозначенному нами плану общения – неслышному диалогу между нею и молодым человеком. Для Лизы имя Эраст обладает какой-то магической силой. Она не просто его повторяет, а пытается именно произнести; произнести и так, и эдак, меняя звучание имени, желая услышать его волшебную музыку.

Но и для молодого человека, взятое на себя новое имя (если, конечно, принять нашу гипотезу), так же приобретает особый психологический смысл. Здесь важно обратить внимание по меньшей мере на два момента. В последующих свиданиях с Лизой чужое имя позволяет ему действовать не от себя лично, а от имени взятой на себя роли возлюбленного в воображаемых им же самим пасторальных сюжетах: «... луна ... посребряла лучами своими светлые Лизины волосы, которыми играли зephyры и рука милого друга»; «Эраст восхищался своей пастушкой – так называл Лизу – и, видя сколь она любит его, казался сам себе любезнее»; «Эраст ласкал ее, говорил, что он всегда будет любить милую Лизу и надеется по возвращении своем уже никогда с нею не расставаться». В психологическом отношении этот момент крайне важен, поскольку выдуманное имя выступает здесь как своеобразное знаковое средство, та внешняя опора, которая позволяет не просто играть роль возлюбленного, но и снять с себя ответственность, когда действие перейдет в реальный жизненный план. Это и произойдет

при расставании с Лизой, когда он просто (без сентиментов) даст ей сто рублей и велит своему слуге проводить «эту девушку со двора».

Второй момент тоже крайне интересен в психологическом отношении. Здесь мы имеем ввиду психологическое своеобразие реакции героя на обращение к нему с употреблением имени Эраста. Действительно, важно не просто само название (взял себе другое имя), но и постоянные обращения к нему Лизы с использованием этого имени. Эти ее эхообразные повторы: «Эраст, Эраст!», эти обращения с воздохом и последующим эмоциональным восклицанием: «Ах, Эраст!» (заметим, что подобные прямые обращения к нему в тексте встречаются около десяти раз на тех трех страницах, где описываются любовные свидания героев) имеют важное значение для удержания молодого человека в рамках принятой им же на себя роли романтического влюбленного. Иными словами, Лизина реакция на него, как на Эраста (в театральном термине – реакция партнера), а шире – ситуация общения, во многом является здесь определяющей для соответствия взятой на себя роли. В то же время важно иметь в виду, что для Лизы эта ситуация отнюдь не игровая, а жизненная. Она не берет на себя никакой роли, не играет ни в какую «пастишку», а ведет себя естественно и непосредственно в соответствии со своим характером и своими чувствами. Именно ее влюбленность облегчает герою «игру в Эраста». И, наконец, говоря о герое, важно учесть и то, что он, в отличие от Лизы, как мы уже отметили выше, понимает значение имени Эраст – прекрасный, любимый, прелестный, милый. Поэтому эти обращения к нему Лизы по имени имеют для него и второе значение – от этого он сам себе становится «любезнее», получает дополнительное удовольствие, его «прекрасность» как бы возводится в квадрат.

### Эраст хороший – к вопросу о провокации читательских гипотез

Выше мы на целом ряде конкретных примеров попытались показать, что текст повести уже с самых первых эпизодов появления Эраста ориентирует читателя на

трагическую развязку – дальнейшее развитие сюжета должно пойти по пути совращения Лизы. В принципе, события и идут в этом направлении. Однако автор не просто намерено замедляет их движение, но и пытается увести читателя в сторону, давая ему тем самым надежду, что события могут пойти по иному пути, по пути со счастливым концом. Для этого используется несколько приемов. Остановимся на них подробнее.

Один из них – это те позитивные оценки, которые дают Эрасту другие персонажи повести. Вот, например, реплики матери Лизы: «Да как же нам называть тебя, добрый, ласковый барин?»; «Ах, Лиза! Как он хорош и добр! Если бы жених твой был таков!».

Безусловно, подобные материнские оценки не могут восприниматься читателем как убедительные, они скорее свидетельствуют о ее наивности и не проника-

Рассказчик явно смотрит на своего героя сверху вниз, подчеркивая его наивность, непрактичность, «книжность». Над его «горлицами», «розами и миртами», «счастливой праздностью» он просто смеется, причем почти издевательски. Понятно, что такой слабый персонаж просто не способен совершить коварный поступок, задумать и осуществить замысел по совращению Лизы он просто не в состоянии

тельности. Но заметим, что практически сразу после этих материнских реплик (которые в психологическом отношении играют скорее подготовительную роль) следует развернутая характеристика умудренного жизненным опытом рассказчика, мнение которого для читателя, безусловно, авторитетно. Но и здесь, в целом, Эраст тоже характеризуется положительно.

Обратимся непосредственно к тексту: «... сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых

источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводили. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. «Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям», – думал он и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет».

Приведенная характеристика Эраста интересна в нескольких отношениях. Помимо «ветренности» (необязательности), «рассеянности» (отсутствие жизненных целей), «стремления к удовольствиям» (эгоцентричности) и «жалоб на свою судьбу» (безответственности и несамостоятельности), остальные характеристики носят положительный характер: разум, доброта сердца, живое воображение. И все-таки, несмотря на лаконичность описания, рассказчик здесь фиксирует принципиальный, на наш взгляд, момент

– личностную незрелость («слабость») героя (т.е. отсутствие самостоятельности, инициативы, ответственности). Более того, рассказчик явно смотрит на своего героя сверху вниз, подчеркивая его наивность, непрактичность, «книжность». Над его «горлицами», «розами и миртами», «счастливой праздностью» он просто смеется, причем почти издевательски. Понятно, что такой слабый персонаж просто не способен совершить коварный поступок, задумать и осуществить замысел по совращению Лизы он просто не в состоянии. И, наконец, при характеристике Эраста подчеркивается искренность его чувства: «... он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало». В целом, отмеченные моменты ориентируют читателя на отказ от первоначально возникшей у него гипотезы о том, что сюжет будет развиваться по линии совращения Эрастом Лизы.

Точнее, это не столько отказ от этой гипотезы, сколько ее вытеснение до особого сюжетного поворота, когда гипотеза о совращении Лизы вновь должна будет актуализироваться. Но для этого уже здесь,

при в характеристике рассказчика, должно содержать что-то, какая-то деталь, какой-то намек, который позволит автору вернуть сюжет в первоначальное русло. И такая деталь, в характеристике Эраста рассказчиком, действительно есть. Вот она: «... и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет». Таким образом, вот эта неопределенность, неоконченность Эрастового решения, которое с самого начала принято им «на время», и позволит в дальнейшем обосновать разворот сюжета в первоначальное русло, позволит понять естественность мотивации поведения героя на расставание с Лизой после ее падения. Для подтверждения принципиальной важности этой детали для общего развития сюжета, на мой взгляд, стоит обратить внимание также и на то, что в тексте, характеризующая принятое героем решение, автор специально синтаксически выделяет фразу «по крайней мере на время» с двух сторон знаком тире.

ночи, когда Лизе во сне постоянно являлся образ Эраста («гость души ее»), она пошла к реке и при восходе солнца увидела пастуха, который гнал стадо, играя на свирели. Тут в ее воображении разыгрывается буколическая картина: «Лиза устремила на него взор свой и думала: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои рожден был простым крестьянином, пастухом, – и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое; ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое?» И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сделать венки для шляпы твоей». Он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою... Мечта!». В принципе, это явный, намеренный и неожиданный переход к совершенно иному жанру (жанру пасторали), который стилистически не соответствует всему предыдущему тексту повести. Не соответствует, пожалуй, лишь за исключением од-

можны необычные события и «чудесные» совпадения. И надо заметить, что автор не остается в долгу и явно стремится поддержать подобные читательские ожидания: буквально тут же появляется лодка, а в лодке – Эраст. А далее следует совершенно замечательный текст: «... мечта ее отчасти исполнилась: ибо он взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку...». Здесь важно отметить, что Карамзин не просто дословно повторяет фразу, которую Лиза произносила в своих мечтах, но специально выделяет ее в тексте курсивом, обращая тем самым внимание читателя на то, что этот повтор явно не случаен – мечта перешла в реальность.

Таким образом, проведенный нами анализ показывает, что автор повести выстраивает весьма тонкую игру, связанную с нарушением сформировавшейся у читателя раннее гипотезы о том, что основное развитие сюжета будет связано с совращением Лизы. Причем, как мы зафиксировали ранее, само ее возникновение в читательском восприятии спровоцировано самим же автором. Разрушение, а точнее, вытеснение этой первоначальной гипотезы осуществляется с помощью разных приемов – от увеличения числа позитивных оценок Эраста основными нарративными (теми, кто движет сюжет) персонажами: рассказчик, мать и Лиза, до изменения жанровой стилистики текста (переход от реалистического описания к пасторали).

Проведенный нами анализ показывает, что автор повести выстраивает весьма тонкую игру, связанную с нарушением сформировавшейся у читателя раннее гипотезы о том, что основное развитие сюжета будет связано с совращением Лизы. Причем, как мы зафиксировали ранее, само ее возникновение в читательском восприятии спровоцировано самим же автором. Разрушение, а точнее, вытеснение этой первоначальной гипотезы осуществляется с помощью разных приемов – от увеличения числа позитивных оценок

Помимо позитивных оценок матери и развернутой характеристики рассказчика, безусловно основную роль в позитивной оценке Эраста играет отношение к нему Лизы.

Уже в первом рассказе о нем своей матери она говорит: «У него такое доброе лицо, такой голос ...». Читатель, конечно, вправе не доверять ей в силу ее наивности. И подобными восторженными оценками, восхищенными «вздохами и ахами» (их мы уже отмечали выше), описаниями радостного чувства, которое охватывает Лизу при свиданиях с Эрастом, крайне насыщены страницы, посвященные любовным встречам героев.

Еще на один фрагмент текста следует обратить специальное внимание, поскольку он, на мой взгляд, имеет важное значение для формирования у читателя гипотезы о сюжете со счастливым концом. Напомним, что после тревожной

ного небольшого места в самом начале, где рассказчик при описании открывшейся перед ним панорамы отмечает дубовую рощу, пасущиеся стада, молодых пастухов, сидящих «под тению дерев, поющих простые, унылые песни ...». (Заметим, что это место в самом начале повести в художественном отношении оправдывает фиксируемый нами сейчас переход к пасторальному жанру). Более того, не соответствует и эта явно литературная, ритмически поэтизированная речь Лизы стилистике языкового мышления крестьянской девушки, если следовать тем реалистическим нормам изложения, которых до этого придерживался рассказчик.

Таким образом, явный переход автора к пасторальной стилистике дает основание читателю в этом месте чтения текста предположить, что и далее весь сюжет будет развиваться по нормам пасторальной литературы, где, в свою очередь, воз-

### «И в сей час надлежало погнубить непорочности!»

При анализе ситуации падения Лизы основное внимание будет уделено рассмотрению психологических особенностей поведения в ней именно Эраста. Подобный акцент вполне объясним, поскольку на этом этапе общий ход повествования возвращается к первоначально намеченной сюжетной линии, которая связана с соблазнением Лизы. Причем, по завершении этого эпизода читатель не только понимает, но и, подчеркнем, эмоционально чувствует, что счастливый конец повести уже невозможен.

В связи с этим важно обратить специальное внимание на тот способ организации текста, с помощью которого Карамзин достигает подобного эффекта,

связанного с возникновением у читателя ожидания трагического конца в отношениях между героями. Заметим, что на падение Лизы реагируют и рассказчик со своей моральной сентенцией («Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где – твоя невинность?»), и природа («Между тем блеснула молния и грянул гром ... Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков – казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»), и сама Лиза («Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!»). Таким образом, особенность используемого автором приема состоит в том, что здесь он одновременно сводит (совмещает) три разных реакции на падение Лизы, и при этом все они (рассказчик, природа, сама Лиза) однозначно подчеркивают трагизм ситуации, в которой она оказалась.

Только лишь Эраст ведет себя сдержанно и отстраненно. На вопросы Лизы, поиск ею объяснения случившегося и сочувствия, он либо молчит, либо вздыхает, либо отвечает односложно: «Ах, Эраст! Уверь меня, что мы будем по-прежнему счастливы!» – «Будем, Лиза, будем!». Следует подчеркнуть, что Эраст уже на этом этапе изменил свое отношение к ней, пасторальная ситуация для него закончилась, и он вышел из нее именно сейчас (далее некоторое время он будет доигрывать свою роль влюбленного скорее по инерции), но Лиза этого еще не понимает, и тем трагичнее ее положение.

Мы начали рассмотрение с финального эпизода в сцене, где описывается падение Лизы. Подобный ход важен для анализа, поскольку позволяет сразу определить то конечное переживание, к которому стремится привести своих читателей автор. Теперь же возвратимся к началу любовных отношений и рассмотрим, как они развиваются, удерживая одновременно в поле своего внимания рассмотренную выше трагическую концовку. Это позволит нам лучше понять художественные приемы и партитуру выстраиваемых автором читательских эмоциональных реакций.

Обратимся к тексту. Чаще всего Лиза и Эраст встречались под тенью столетних «дубов, осеняющих глубокий чистый пруд». Здесь и разворачивались идиллические картины их любовных отноше-

ний. Подчеркнем, что герои не избегают телесных контактов: Эраст гладит светлые Лизины волосы (играет ими вместе с «зефирами»), обнимает ее («прижимает к груди»), целует («осушает» своими поцелуями наворачивающие у нее от любви слезы). Но все эти ласки носят целомудренный характер, поскольку «стыдливая Цинтия не скрывалась за облако». Заметим, что последняя цитируемая фраза нуждается в небольшом комментарии, поскольку она важна для понимания своеобразия отношений между героями. Дело в том, что Цинтия имеет двойное значение – означает не только Луну (что понятно из описания ночной сцены свидания), но и в греческой мифологии это Диана – девственная богиня охоты и женского целомудрия (и этот второй контекст скрыт для многих читателей). Таким образом, взаимность любовных ласк, открытость к ним Лизы, неявно объясняется автором (конечно для определенного круга читателей) и тем, что ее девственность находится под охраной греческой богини.

Несмотря на физическую доступность Лизы, Эраст не спешит, поскольку именно к этим «чистым радостям» он и стремился. Непосредственные ласки и наивные признания Лизы («без тебя жизнь не жизнь, а грусть и скука») доставляют ему особое удовольствие и он кажется «сам себе любезнее». Это, в свою очередь, становится и своеобразной «охранной грамотой» Лизы (ее охраняет не только богиня Диана, но и самоограничение Эраста). Более того, некоторые проявления Лизы оказываются совершенно неожиданными для Эраста (как, впрочем, и для читателя), что, в частности, побуждает видеть в них и эстетическое своеобразие. Так, например, автор намеренно изменяет в отдельных местах характер Лизиной речи, придавая ей особое лирическое звучание и поэтизируя ее: «Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий...». В данном случае проявляется явная стилистическая игра, с включением в текст фрагмента ритмизированной речи, отсылающего к пасторальным картинам. В стилистическом отношении здесь обнаруживается та же манера речи, что и в диалоге Лизы с воображаемым пастушком: «Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести

венки для шляпы твоей». В свою очередь, это оправдывает отношение Эраста к Лизе как к «пастушке» («Эраст восхищался своей пастушкой»). Поэтому он искренне не хочет разрушать эти идиллические взаимоотношения.

Но это не совсем так, поскольку одновременно он понимает, что Лиза для него доступна и в любой момент, при желании, можно воспользоваться ее доверчивостью. Об этом красноречиво свидетельствует следующая фраза из его внутреннего диалога: «... не употреблю во зло любви ее ...». Таким образом, Эраст считает, что он владеет ситуацией, поскольку рационально контролирует свое поведение, но, вместе с тем, чувственное влечение к Лизе безусловно у него присутствует и постоянно напоминает о себе. Подчеркнем, что это не просто фиксация Эрастом своей способности сознательно контролировать поведение, а именно обнаружение внутреннего конфликта между рациональным и чувственным началом. И это один из кульминационных моментов повести, определяющий как поворот в развитии сюжета, так и мировоззренческую позицию автора.

Не случайно именно здесь рассказчик, как бы не выдерживая, врывается непосредственно в повествование, вступая в прямой диалог с героем со своей моральной сентенцией: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?». Заметим, что смысл этой активности рассказчика состоит в том, что он, во-первых, переводит любовную историю в идеологическую плоскость, ставя собственно философский вопрос о соотношении рационального и эмоционального. И, во-вторых, подвергает сомнению выдуманную Эрастом линию его взаимоотношений с Лизой: «Я буду жить с Лизой, как брат с сестрой». В свете реплики рассказчика, как авторитетной для читателя фигуры, намеченная Эрастом линия взаимоотношений с Лизой представляется явно не реалистичной, что способствует разрушению читательских пасторальных ожиданий и, вместе с тем, возникновению неопределенности относительно дальнейшего развития сюжета.

Итак, рассказчиком сформулирован основной тезис о том, что рассудок в тех

или иных конкретных обстоятельствах не всегда властен над чувствами. Способ его доказательства и определяет сюжетные ожидания читателя. В связи с этим вполне правомерна актуализация здесь той первоначальной читательской гипотезы о совращении Лизы, которая возникает при чтении эпизода о первой встрече Лизы и Эраста в Москве (продажа цветов). Однако, как это конкретно произойдет, непонятно.

Само доказательство тезиса о главенстве чувств над разумом автором выполнено безупречно относительно выстраивания логики развития отношений между персонажами в данном эпизоде. Рассмотрим основную канву событий, уделяя особое внимание тем деталям, которые имеют, на наш взгляд, важное психологическое значение

Здесь важно обратить внимание на то, что новый сюжетный поворот происходит не сразу вслед за репликой рассказчика. Напротив, по инерции продолжается пасторальная линия, только она реализуется уже не с Лизой, а в сцене общения Эраста с матерью, в рассказе матери о жизни со своим мужем: «Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться – до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!». Подобное торможение психологически важно, поскольку читатель уже готов к новому повороту и ждет его. Задержка же лишь усиливает ожидание. Следует добавить, что рассказ матери о жизни «с милым своим Иваном» – рассказ с простым однозначным сюжетом о взаимной любви и наивным морализаторством носит явно пародийный характер по отношению к попытке Эраста построить свои отношения с Лизой в духе изысканной пасторали. Показательно в этом отношении, например, и сопоставление ритмических особенностей речи Лизы и ее матери, когда они пытаются выразить свои любовные чувства. У Лизы: «Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий ...»; у матери: «... лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!». Как видим, речь матери намерено передается автором в явно пародийном ключе, отличаясь безвкусной высокопарностью и патетикой. Тем самым, здесь неявно пародируется «язык» художественной системы массового читателя (несколько в ином ключе эту мысль развивает Ю.М. Лотман в своем анализе «Бедной

Лизы»). Таким образом, торможение читательских ожиданий, связанных с появлением нового сюжетного хода, происходит одновременно и за счет пародирования стилистики «высоких отношений», пастораль перешла в лубок. Но, вместе с тем, это означает, что заканчивается не только стилистика пасторальных описаний, но и тип подобных взаимоотношений между героями. Иными словами, необходим переход к другой, новой художественной системе,

которая отображает социально-психологическую реальность взаимоотношений между героями.

Мы подошли непосредственно к эпизоду падения Лизы. Заметим, что при его анализе важно исходить из той основной функции данного эпизода в общей структуре повествования, которая, напомним, состоит в подтверждении тезиса рассказчика о превосходстве чувств над сознанием в поведении человека. Поэтому и фиксация художественных особенностей данного эпизода, и содержательная их интерпретация должны быть направлены на выявление именно тех моментов, которые определяют неосознаваемые тенденции в поведении персонажей. В этом и состоит суть анализа, его смысл.

Заметим, что доказывается этот тезис, как следует из слов рассказчика, именно Эрасту: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?». Причем, доказывается он Эрасту на примере его же собственного поведения. Поэтому анализ эпизода падения Лизы здесь будет строиться, в первую очередь, относительно позиции и поведения Эраста.

Само доказательство тезиса о главенстве чувств над разумом автором выполнено безупречно относительно выстраивания логики развития отношений между персонажами в данном эпизоде. Рассмотрим основную канву событий, уделяя особое внимание тем деталям, которые имеют, на наш взгляд, важное психологическое значение.

а) *Лиза с сильным опозданием приходит на свидание* – ощущение угрозы. Уже то, что Эраст «долго ждал своей Лизы» свидетельствует о возросшем у него напряжении, связанном с отсрочкой, а возможно и вообще со срывом («блокировкой») желаемой встречи. Причем приходит «своя Лиза» как «не своя» – вместо обычно веселой и радостной она появляется опечаленная, с красными заплаканными глазами, что вызывает рассогласование, нарушение первоначальных ожиданий Эраста от свидания с ней. Общей психологической реакцией на это является, возникшее ощущение угрозы и испуг Эраста.

б) *Богатый жених* – ситуация фрустрации. Чтобы снять возникшее напряжение и разрешить ситуацию, Эраст пытается выяснить причину Лизиных слез и узнает, что за нее «сватается жених, сын богатого крестьянина». Таким образом, состояние неопределенности снимается, угроза разрушения идиллических отношений с Лизой становится очевидной и понятной, но, в тоже время, гораздо более серьезной, чем можно было бы предположить. Более того, фрустрирующий барьер оказывается неустрашим, поскольку женитьбы хочет мать Лизы. Причем желание свое она выражает крайне эмоционально, мотивируя его не просто благополучием дочери, но и экстрапунитивной (обвинительной) по отношению к Лизе реакцией: «... она плачет и говорит, что я не хочу ее спокойствия, что она будет мучиться при смерти, если не выдаст меня при себе замуж». Таким образом, Лиза должна выйти замуж не столько ради своего благополучия, сколько ради благополучия матери, доказав ей тем самым свою любовь.

в) *Лиза перед выбором* – мать или Эраст. Для Эраста уже с первых Лизиных слов понятна серьезность сложившейся ситуации. Перспектива потери становится для него очевидной, но отказаться от «своей» Лизы он не хочет. Более того, Эраст психологически не может, уступить ее «просто так» какому-то крестьянину лишь по желанию Лизиной матери. Для того, чтобы разрешить ситуацию ему нужно найти решение, но при этом для него важно соблюсти

одно условие – Лиза должна первой сделать шаг к физическому сближению, причем сделать это добровольно. Заметим, что в психологическом отношении такое условие (инициатива и добровольность Лизы) крайне важно, поскольку снимает с Эраста ответственность. Здесь мы сталкиваемся с явным проявлением своеобразной защитной психологической реакции на фрустрирующую ситуацию – «она сама этого захотела, я не виноват». В то же время подобная реакция это-защиты, с одной стороны, характеризует эгоизм и личностную незрелость Эраста, а, с другой, оправдывает его дальнейшее поведение в рамках сюжета – поиск формального предлога для расставания с Лизой (война и «полк уходит в поход»), отказ от выполнения каких-либо обязательств в дальнейшем (женитьба «на пожилой богатой вдове», фраза слуге: «... проводи эту девушку со двора»). Это общая схема психологической линии поведения Эраста. Вместе с тем, в тексте есть несколько характерных деталей, которые требуют особого обсуждения.

Во-первых, Эраст жестко ставит перед Лизой вопрос о ее согласии выйти замуж за сватающегося сына богатого крестьянина. Ее искренний ответ подтверждает, что она принадлежит только ему (причем ее задает даже возможность сомнения в этом Эраста: «Жестокий! Можешь ли об этом спрашивать?»). Таким образом, Эраст получил от Лизы как подтверждение о своем праве на нее, так и косвенное согласие не подчиниться матери.

Во-вторых, Лиза пытается оправдать желание матери выдать ее замуж тем, что та просто не знает о ее отношениях с Эрастом: «Ах! Матушка не знает, что у меня есть такой милый друг!». При этом в этой фразе содержится и неявный упрек Эрасту, который сам же на первой их встрече у реки запретил Лизе рассказывать матери об их свиданиях. Напомним его фразу: «Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать». Заметим, что, если бы этого запрета со стороны Эраста не было, то, по мнению Лизы, мать, зная об их «дружбе», не стремилась бы выдать ее за кого-то другого. А следовательно, не было бы

и нынешней двусмысленной ситуации. В этом отношении Лиза, сделав выбор в пользу Эраста, все-таки пытается найти решение данной конфликтной ситуации, предлагая (опять-таки неявно) рассказать все матери. Но Эраст не реагирует на эту, не выраженную прямо просьбу Лизы, он ее как бы не слышит, поскольку подобное (в принципе очевидное) решение ситуации его категорически не устраивает. Очевидное, конечно, при том условии, если у него есть действительно серьезные (а не «временные», как он решил еще в самом начале) намерения по отношению к Лизе.

г) *Простое решение* – будем вместе после смерти матери. Для понимания психологических особенностей поведения Эраста стоит вернуться к первому свиданию, к той, приведенной выше фразе, где он запрещает Лизе рассказывать матери об их встречах («Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать»). Данная фраза имеет важное значение, поскольку при более детальном ее анализе обнаруживается важный смысловой подтекст поступков Эраста.

В связи с этим стоит обратить внимание на используемое в ней междометие «Ах». Отметим, вслед за В.Н. Топоровым, что в тексте повести оно употребляется очень часто (25 раз). Междометие «Ах» как часть речи выражает эмоциональные и эмоционально-волевые реакции на окружающую действительность, выполняя эмоциональные, побудительные и этикетные функции. Заметим, что из всех 25 употреблений междометия «Ах» лишь однажды используется в речи Эраста и именно в этой фразе. Подчеркнем, что междометие «Ах» связано с быстрым, рефлекторным эмоциональным реагированием и в содержательном отношении амбивалентно, т.е. может выражать как позитивные (восторг, радость, восхищение, одобрение), так и негативные (сожаление, страх, горе) чувства. В данном случае нас интересует полюс негативных коннотаций, в частности, состояние страха. Таким образом, за запретом рассказывать матери о свиданиях с ним, лежит реальный страх Эраста, связанный с тем, что та разрушит их с Лизой отношения. Этот испуг

и выражает произвольно вырвавшееся у него восклицание: «Ах нет, Лиза!». Таким образом, можно сделать важный вывод о том, что уже с первого свидания мать Лизы является для Эраста аффективно значимым барьером, препятствующим их встречам; добавим, – они вообще могут встречаться только после того, как та заснет. И в данном эпизоде угроза (сватовство) для Эраста так же исходит именно от матери, которая мотивирует необходимость Лизиного брака тем, что не сможет спокойно умереть, если не выдаст дочь при своей жизни замуж.

Как мы отметили выше, Эраст не принимает серьезно намек Лизы на то, что возможным вариантом решения проблемы может стать откровенный рассказ матери об их романтических отношениях. Вместо этого он предпочитает реагировать на слова: «такой милый друг». Эта роль его вполне устраивает – он целует Лизу, объясняется в любви, рисует картины будущего. При этом обращает на себя внимание одна характерная деталь. Эраст говорит, что возьмет Лизу к себе «по смерти матери». Одной этой короткой жесткой репликой он не просто похоронил Лизину мать (не учитывая тех чувств, которые испытывает Лиза к матери – «пришла моя очередь ходить за тобою»), но и придал матери (правда неявно) негативное значение того единственного барьера, который препятствует их с Лизой счастью.

д) *«Я крестьянка»* – вторая Лизина попытка решить ситуацию. Объясняясь Лизе в своих чувствах, говоря ей, что «ее счастье дороже ему всего на свете», Эраст обещает «взять» ее к себе после смерти матери. Но заметим, что его «взять» отнюдь не предполагает женитьбы. Для Лизы же этот момент принципиален, поскольку переход их отношений в новые – совместную жизнь вне брака она просто не представляет. Поэтому она и высказывает свое сомнение в реализуемости планов Эраста: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем! « – сказала Лиза с тихим вздохом. «Почему же? « – «Я крестьянка»».

Заметим, что эта тема, тема невозможности брака с Эрастом в силу различия их социального положения здесь

возникает не впервые. Вспомним ту сцену разговора Лизы с матерью, которая происходит после первого посещения Эраста – «... мать сидела в задумчивости и, взяв за руку дочь свою, сказала ей: «Ах, Лиза! Как он хорош и добр! Если бы жених твой был таков! «Все Лизино сердце затрепетало. «Матушка! Матушка! Как этому стать? Он барин, а между крестьянами ...» – Лиза не договорила речи своей». Характерно, что эта тема – Эраст и женитьба Лизы впервые возникает именно в разговоре с матерью. Однако заметим, что здесь мать выступает не как «барьер» (так она воспринимается Эрастом), а, напротив, скорее как «provokator», поскольку характеризует Эраста как идеального для своей дочери жениха. Кстати, это и объясняет желание Лизы рассказать матери о признании Эраста в любви к ней на первом их свидании.

Показателен в этом отношении также и внутренний диалог Лизы в сцене с пастушкой, где она также отмечает в качестве барьера, препятствующего отношениям с Эрастом, социальное неравенство: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом ...».

Таким образом, автор неоднократно подчеркивает, что Лиза осознает существующую между нею и Эрастом социальную границу именно как преграду для женитьбы. Для Эраста же эта проблема вообще не существует, поскольку для него очевидна невозможность своей женитьбы на Лизе, напомним, он лишь «на время» решил оставить большой свет.

е) «*Ты обижаешь меня*» – прости, только прости». Эраст психологически тонко использует фразу Лизы о невозможности его женитьбы на ней в силу того, что она «крестьянка». Констатация ею этого очевидного факта различий в их социальном положении, сформулированная с наивной простотой и непосредственностью, на самом деле беспощадна, и Эраст оказывается зажат в угол, поскольку каких-либо других, логически объяснимых причин для его отказа от женитьбы не существует. Но он интуитивно находит безупречный в психологическом отношении выход

из ситуации. Исходя из понимания Лизино характера и сложившихся между ними отношений, он интерпретирует фразу Лизы, как нанесение ему намеренной обиды и демонстративно ее выражает. Причем для своей «глубокой» обиды он легко может найти несколько причин. С учетом его фраз, обращенных к Лизе, приведем хотя бы две возможных мотивировки, позволив себе сформулировать их в форме прямой речи Эраста: 1) «... ты, Лиза, считаешь, что для меня значимы социальные барьеры, но я свободный человек, я готов пренебречь мнением общества и готов неразлучно жить с тобой «в деревне и в дремучих лесах» ... я сейчас говорил тебе об этом, но ты не услышала»; 2) «... ты, Лиза, сейчас говоришь об обычных простых причинах, а для меня самое важное не то, что ты крестьянка, а твоя «душа, чувствительная, невинная» ... ты не чувствуешь тонкости моих переживаний, моего отношения к тебе, жаль».

Явная обида Эраста оказывается совершенно неожиданной для Лизы (обида – вместо поиска решения), что и побуждает ее импульсивно броситься в его объятия с желанием загладить свою «нечаянную» вину. Это чувство вины придает ее ласкам особую эмоциональную новизну для Эраста – «... никогда Лиза не казалась ему столь прелестною – никогда ласки ее не трогали его так сильно – никогда ее поцелуи не были столь пламенны». Добавим, что спровоцированное Эрастом у Лизы чувство вины актуализирует у нее и характерное состояние жертвенности, которое также безусловно ощущается Эрастом. Таким образом, Эраст здесь создает такую психологическую ситуацию в своих отношениях с Лизой, где оказываются выполнены те два важных для него условия, которые мы уже отмечали выше: во-первых, инициатива исходит от Лизы и, во-вторых, он не принуждает ее к физической близости, а она стремится к этому добровольно (скорее произвольно). Соблюдение этих двух условий позволяет ему снять с себя выполнение каких-либо моральных обязательств в дальнейшем.

ж) «*Ах, Лиза, Лиза! Где – твоя невинность?*». Мы подошли к завершающему

этапу – непосредственному описанию падения Лизы. Заметим, что именно с него и был начат анализ всего рассматриваемого эпизода. Напомним, что при рассмотрении этого завершающего этапа нами выше уже были зафиксированы четыре важных аспекта: фиксация трагизма ситуации, путем совмещения разных реакций на падение Лизы (рассказчика, природы, самой Лизы); понимание читателем, что стилистически пастораль закончилась и счастливый конец этой истории уже невозможен; отстраненность Эраста от того, что произошло между ним и Лизой; активность, эмоциональная включенность рассказчика в ситуацию. Здесь же рассмотрим само описание момента потери невинности более детально.

Обратимся непосредственно к тексту: «... она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вечера питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения. – Эраст чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная отчего – не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где – твоя невинность?». Комментируя данный текст, отметим три момента, которые касаются как его стилистики, так и смысловых связей с другими эпизодами.

Во-первых, здесь важно не только то, что эта сцена реально происходит в полной темноте («во мраке»), и Лиза может позволить себе не стыдиться своих физических проявлений, но и явная переключка этого момента с описанием тех идилических свиданий, когда «стыдливая Цинтия» не скрывалась за облако. Иными словами, богиня целомудрия Диана (вспомним второе значение имени Цинтия), охранявшая Лизу, теперь покинула ее (эта тема, кстати, звучит и в реплике рассказчика: «Где ангел-хранитель твой?»). И руки Эраста также уже могут не ограничиваться «игрой со светлыми Лизинными волосами», как на предыдущих свиданиях, поскольку он сейчас ощущает ее жертвенную готовность не оказывать сопротивления. Все это вместе взятое (и тьма, и жертвенность Лизы, и ее возбуждение, и собственное «чувство трепета») ведут к тому, что Эраст уже не сдерживает себя.

Во-вторых, крайне интересно то, как Карамзин строит описание самого мо-

мента падения Лизы. Важно обратить внимание на использование им междометия «Ах». Выше мы уже отмечали, что оно выражает быстрое рефлекторное (непроизвольное) эмоциональное реагирование организма (восклицание), а также может выполнять и этикетную функцию (например, в тексте повести часто встречаем: «Ах, Эраст!» или «Ах, Лиза»). Характерно, что в самой конструкции интересующей нас фразы совмещены обе эти функции, причем весьма оригинальным способом, поскольку междометие «Ах» относится одновременно и к Лизе (ее непроизвольная реакция в момент соития), и к рассказчику (в высказанной им сентенции). Прочтем еще раз это место: «Эраст чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная, отчего – не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где – твоя невинность?». Таким образом, используя многоточие, Карамзин прячет «Ах» Лизы (ее непроизвольную физическую реакцию) и в целом это междометие, как правило, приписывается читателем рассказчику. Но, заметим, что в данном случае подобная грамматическая конструкция несет важное дополнительное смысловое значение, поскольку свидетельствует о том, что рассказчик не является холодным наблюдателем происходящего, а как бы подхватывает и продолжает Лизино состояние – здесь оба «Ах» (и Лизино – «состояние соития», и рассказчика – «обращение к Лизе») слились в одном восклицании, в одном вздохе.

В-третьих, важно сопоставить сцену Лизино падения с предыдущим описанием ночных идилических свиданий героев, которое заканчивается фразой Эраста, где он в своем внутреннем диалоге высказывает уверенность в том, что «не употребит во зло» Лизиной любви. Это вызвало резкую негативную реакцию рассказчика, поскольку тот считает, что отнюдь не рассудок, а чувства (точнее – «сердце») определяют наше поведение. Таким образом, функция эпизода в общей структуре повествования, как мы уже отметили выше, состоит в доказательстве этого тезиса рассказчика. Но, заметим, доказывается он также весьма не тривиально. Дело в том, что сознательный контроль за своим поведением теряет Лиза, и именно к ней обращено высказывание рассказчика, выражающее одновременно

и сочувствие, и обвинение: «Ах, Лиза, Лиза! Где – твоя невинность?». Эраст же оказывается как бы вне этой основной темы данного эпизода.

Центральное место здесь, безусловно, занимает вопрос о смысловой логике поведения Эраста, о тех целях и мотивах, которые определяют его поведение. Мы показали, что в ситуации, связанной с угрозой потери «своей Лизы», у него явно актуализируется система тех ценностных ориентиров, в основе которой лежит потребность обладания (в данном случае я имею ввиду жизненную оппозицию, которая была введена Эрихом Фроммом: «быть и иметь»)

Но это не так. Вернемся к исходному тезису рассказчика, а именно к одному из трех заданных им риторических вопросов: «Знаешь ли ты свое сердце?». Заметим, что «знание сердца» гораздо шире, чем понимание своих чувств. По сути дела это вопрос о тех истинных мотивах, целях и моральных принципах, которыми человек руководствуется. В этом отношении и весь эпизод, который мы последовательно, буквально фразу за фразой, проанализировали раскрывает психологические особенности поведения Эраста. Схематично это можно представить в виде следующих этапов:

- 1) возбуждение в связи с опозданием Лизы;
- 2) ощущение угрозы и нарушение первоначального плана свидания;
- 3) конкретизация угрозы и страх потери Лизы;
- 4) требование от Лизы подтверждения отказа от женитьбы – она сама должна решить ситуацию;
- 5) эго-защита – Лиза должна выбрать между ним и матерью;
- 6) поощрение Лизино выбора (ласки, поцелуи, картины будущей жизни);
- 7) эго-защита (демонстрация обиды) – Лиза должна почувствовать себя виноватой, ощутить готовность стать жертвой;
- 8) новизна физических проявлений Лизы, взаимное возбуждение (трепет), чувство власти;
- 9) чувство пустоты, ощущение конца.

Заметим, что описание этих девяти условно выделенных этапов занимает не более двух страниц текста повести, и читатель тратит на них две-три минуты. Но это в том случае, если воспринимать лишь внешнюю канву поведения героев, это «видимая быстрота». На самом же деле, как

мы стремились показать, данный эпизод, являясь одним из центральных, имеет глубинные связи как с другими эпизодами, так и с разными уровнями организации

текста, начиная от построения сюжета, структуры взаимоотношений между разными персонажами, вплоть до жанрово-стилистических особенностей и речевых характеристик. Установление этих связей и характеризует своеобразие понимания данного эпизода. Причем центральное место здесь, безусловно, занимает вопрос о смысловой логике поведения Эраста, о тех целях и мотивах, которые определяют его поведение. Мы показали, что в ситуации, связанной с угрозой потери «своей Лизы», у него явно актуализируется система тех ценностных ориентиров, в основе которой лежит потребность обладания (в данном случае я имею ввиду жизненную оппозицию, которая была введена Эрихом Фроммом: «быть и иметь»). Это сводит на нет все ранее декларируемые им принципы и нормы, определяющие взаимоотношения с Лизой. Пасторальные «картинки», слова, которые он до этого ей говорил, теперь теряют свое «бытийное» («идиллическое», а точнее – «идеальное») значение чистых и бескорыстных отношений, превращаясь в данный момент лишь в средство для удовлетворения потребности обладания («иметь»). Параллельно меняется и логика поведения Эраста, в основе которой лежат механизмы эго-защиты, актуализирующие экстрапунитивные и манипулятивные реакции по отношению к Лизе, связанные с формированием у нее чувства вины и жертвенности.

Но это наша, причем, безусловно, одна из возможных читательских интерпретаций поведения Эраста. Однако вернемся к исходному вопросу: а познал ли Эраст в результате этого эпизода «свое сердце»? Ответ однозначен: конечно нет. В результате его охватывает скорее чувство пустоты – ситуация закончилась, «игрушка сло-

малась. И, вместе с тем, сердце свое он все же «познал», только в отрицательном смысле – главным ценностным ориентиром в жизни является теперь для него «иметь», что и подтверждает дальнейшее развитие сюжета. Должны будут пройти годы, почти

Поведение Эраста выступает как иллюстрация психологических закономерностей реального поведения, что, заметим, имеет важное значение и для общего художественного замысла всего произведения, в частности, для оправдания той фразы рассказчика, которая появится почти в самом конце повести: «Для чего пишу не роман, а печальную бль?»

тридцать лет (вспомним начало – «лет за тридцать перед сим»), чтобы он изменил свои взгляды, но об этом читатель узнает лишь в конце из заключительных слов рассказчика.

### «Исполнение всех желаний – Прости, Лиза!»

После сцены падения сюжет разворачивается уже по вполне ожидаемому направлению – охлаждение Эраста и его расставание с Лизой. Вместе с тем, стоит отметить несколько моментов, характеризующих особенности авторского повест-

Психологический «механизм расставания» описан рассказчиком буквально в нескольких фразах и, в то же время, задает основу («схему») для понимания того, как для Эраста отношения с Лизой утратили романтический ореол, новизну и перешли в обыденную реальность. Причем, Эраст сам для себя, и это крайне важно для понимания нарциссического склада его характера, уже не выступает в их отношениях в идеальном качестве (не кажется себе «любезнее»).

ования. Остановимся на четырех, на наш взгляд, наиболее существенных.

Во-первых, рассказчик вновь, уже после падения Лизы, возвращается к сформулированному им ранее тезису о необходимости «знания сердца своего». Только теперь фраза обращена не непосредственно к Эрасту, а к читателю. Этот момент представляется крайне важным, поскольку поведение Эраста описывается здесь с «внешней точки зрения». С одной стороны, это позволяет автору дистанцироваться от Эраста при морально-этической оценке его поступков, а, с другой – объяснить его поведение, исходя из общих психологических закономерностей удовлетворения потребностей: «Он желал больше, больше и, наконец, ничего желать не мог ...

исполнение всех желаний есть самое опасное искушение любви».

Таким образом, поведение Эраста выступает как иллюстрация психологических закономерностей реального поведения, что, заметим, имеет важное значение

и для общего художественного замысла всего произведения, в частности, для оправдания той фразы рассказчика, которая появится почти в самом конце повести: «Для чего пишу не роман, а печальную бль?». Напомним, что уже в самом начале нашей работы, мы специально обсуждали особое значение соотношения «реального» и «искусственного» для произведений сентиментального жанра.

При описании охлаждения Эраста к Лизе рассказчик не ограничивается простой констатацией удовлетворения потребности, а фиксирует целый комплекс весьма тонких психологических деталей, имеющих важное значение для «механиз-

ма расставания»:

- 1) Лиза теряет свою привлекательность, перестает идеализироваться («не была уже ... ангелом непорочности»);
- 2) она не «воспалает» воображения;
- 3) ее готовность и покорность исполнять любые его желания уже не возбуждают («исполнение всех желаний ... искушение любви»);
- 4) собственные чувства к ней не оцениваются как лично значимые (он не может ими «гордиться»).

Психологический «механизм расставания» описан рассказчиком буквально в нескольких фразах и, в то же время, задает основу («схему») для понимания того, как для Эраста отношения с Лизой утратили романтический ореол, новизну и перешли

в обыденную реальность. Причем, Эраст сам для себя, и это крайне важно для понимания нарциссического склада его характера, уже не выступает в их отношениях в идеальном качестве (не кажется себе «любезнее»).

Во-вторых, важным моментом в общей сюжетной линии расставания с Лизой является тот объективный (что весьма показательно) предлог, который используется Эрастом: «... у нас война, я в службе, полк мой идет в поход». Причем, здесь важен не столько сам предлог, сколько те причины, которыми он аргументирует свою невозможность остаться с Лизой. Напомним: он объясняет ей, что отказ от службы – это проявление трусости, потеря социального уважения («пятно для моей чести») и, наконец, это уклонение от выполнения гражданского долга (буду «недостойным сыном отечества»). Таким образом, Эраст отказывается от своего личного счастья (жертвует им) и даже готов отдать свою жизнь за родину («Смерть за отечество не страшна, любезная Лиза»). Все это «звучит красиво». Безусловно, сам Эраст получает удовольствие от самого произнесения этих слов, любя себя и нарисованной им картинной.

Таким образом, отмеченная нами уже неоднократно, нарциссическая ориентация его личности проявляется здесь в высокопарных фразах о гражданском долге и чести. При этом они выглядят явно неуместными, поэтому у читателя невольно возникает подозрение в том, что Эраст просто обманывает Лизу. Отметим, что и рассказчик совершенно не случайно, на наш взгляд, в конце повести специально оговаривает этот момент – «он в самом деле был в армии». Таким образом, морализаторство по поводу чести, противопоставляется нравственной основе честного поступка. Заметим, что оппозиция «социальная мораль – безусловная нравственность» («честь – честность») является одной из определяющих для понимания идейного замысла «Бедной Лизы».

Помимо этого важно обратить внимание и на те возможные непосредственно психологические мотивировки, которые побуждают Эраста пуститься перед Лизой в моральные рассуждения. Из возможных отметим как минимум две, которые, на наш взгляд, наиболее вероятны. Одна из них связана с желанием пока-

зять Лизе ту морально-нравственную дистанцию (подчеркнем, именно морально-нравственную, а не социальную – барин и крестьянка), которая их разделяет и, тем самым, подчеркнуть, что она его недостойна, она просто не может понять его высоких помыслов. В основе этой мотивации лежит уже практически принятое решение расстаться с ней. Другая – связана с потребностью вызвать у нее не просто восхищение своим мужеством, спокойствием, отсутствием страха смерти, но и с желанием насладиться ее страданием из-за возможной потери в результате гибели на войне «себя любимого». Это нарциссизм, но уже совершенно особого рода, когда наслаждение от собственной значимости связано со страхом и страданием возлюбленной. И это особое удовольствие он безусловно получает в любовных признаниях и ласках Лизы («Я умру, как скоро тебя не будет на свете»).

**В-третьих**, в общую сюжетную линию, связанную с расставанием героев, входит также эпизод, где Эраст встречается с матерью Лизы перед своим отъездом на войну. В принципе, без него автор мог бы вполне обойтись, перейдя непосредственно к сцене прощания Эраста с Лизой. Однако при более детальном рассмотрении данного эпизода оказывается, что это не так. Попытаемся разобраться, в чем смысл его включения в общую канву повествования, точнее, в чем необходимость подобного «торможения» динамики развития событий, которые касаются расставания Эраста с Лизой.

**На** первый взгляд данный эпизод прост по своему содержанию, поведение в нем персонажей очевидно и не имеет каких-либо вторых планов. Так, Эраст, соблюдая приличия, и из уважения к Лизе хочет попроситься с ее матерью. При этом он по заключенному ранее «уговору» обязывает мать взять у него деньги за будущую Лизину работу. Заметим, что, получая благодарность от матери («ласковый, пригожий барин»), он одновременно (учитывая особое отношение Лизы к матери) усиливает доверие Лизы к себе и, в то же время, может рассчитывать (как ему кажется) на мать в качестве союзницы в своих дальнейших возможных отношениях с Лизой. Таким образом, одна из важных функций этого эпизода (смысл «торможения» расставания) состоит в создании у читателя

чувства неопределенности относительно дальнейшего развития сюжета. Например: возможно решение Эраста о расставании с Лизой еще не является для него окончательным или, поскольку речь идет о деньгах и мать их берет, то Лиза, возможно, станет содержанкой Эраста и др.

Следует заметить, что Эраст, выполняя внутренне взятое на себя обязательство по материальному содержанию Лизы, ведет себя в этом отношении (естественно, в силу своих моральных представлений) честно. По сути дела, его желание «проститься» перед уходом на войну с Лизиней матерью является тем благовидным предложением, с помощью которого можно передать Лизе деньги. Непосредственно от него она деньги формально взять не может (финансовые дела с Эрастом ведет мать). Да и не взяла бы она от него денег, поскольку для Лизы был бы непонятен сам повод их получения. С ее стороны неизбежно последовали бы вопросы: за что эти деньги? что это означает? При этом все благовидные поводы она бы отвергла, заявив, как и при первой их встрече (продаже ландышей): «Мне не надобно лишнего». Таким образом, для Эраста передача денег через мать в психологическом отношении удобна, поскольку он, с одной стороны, ведет себя (в его понимании) «честно» по отношению к Лизе, т.е. сохраняет свое достоинство, а, с другой, избегает каких-либо неприятных для себя разговоров и объяснений с ней по поводу денег.

Стоит обратить внимание еще на одну характерную деталь, проясняющую смысловую линию поведения Эраста. Внешне он действительно ведет себя достойно, делая широкий, бескорыстный жест – дает «несколько денег» матери в присутствии (и это обстоятельство крайне важно) Лизы. Тем самым он, общаясь непосредственно с матерью, параллельно неявно подтверждает Лизе свою заботу о ее благополучии. Причем, все выглядит вполне пристойно, поскольку деньги даются не в силу сложившихся между ними любовных отношений, а «за работу». И, вместе с тем, подчеркнем, что действие по передаче денег не столь просто и однозначно в психологическом отношении. Действительно, поскольку эти деньги формально даны за ту работу, которая еще не сделана, но лишь будет выполнена за период его отсутствия, то подобный «аванс» при

разговоре Эраста с матерью в своем подтексте для Лизы означает, что он обещает ей вернуться. Кстати, параллельно здесь, естественно лишь косвенно, подкрепляется и правомерность, сформулированной выше, возможной читательской гипотезы о том, что Эраст не порывает отношений с Лизой окончательно, несмотря на свое явное охлаждение к ней. Добавим, что и принятые деньги, в свою очередь (по крайней мере с точки зрения Эраста), обязывают Лизу ждать его, хотя ее любовь к Эрасту очевидна, бескорытна и не нуждается в материальном подкреплении.

**Помимо** передачи Эрастом денег, в развитии этой сцены есть и вторая фаза, которая в психологическом отношении крайне интересна. Можно предположить, что собственно ради нее и вводится вся сцена с матерью в общую сюжетную линию прощания Эраста с Лизой. Эта фаза вызвана словами матери, в которых та выражает признательность Эрасту за его заботу о Лизе. Напомним, чтобы сделать Эрасту приятное, мать, по своей наивности и простоте, с умилением говорит о том, что для нее было бы большим счастьем, если бы «ласковый, пригожий барин» участвовал в самых важных событиях в жизни Лизы – успел бы вернуться к ее свадьбе и был бы крестным ее детей. Эти слова ставят и Лизу, и Эраста в двусмысленное положение.

**Здесь** крайне важно обратить внимание на ремарку рассказчика, обращенную напрямую к читателю: «Лиза стояла подле матери и не смела взглянуть на нее. Читатель легко может вообразить себе, что она чувствовала в сию минуту». Заметим, кстати, что вообразить чувства Лизы не так «легко». У нее возможен целый комплекс противоречивых переживаний: чувство стыда перед матерью и за потерю невинности, и за свой обман (перед самоубийством Лиза скажет: «... виновата, что я таила от нее любовь свою к одному жестокому человеку»), и чувство неудобства за свою мать перед Эрастом.

**Вместе** с тем, весьма показательно, что реакция Эраста на слова матери здесь опущена, о нем рассказчик вообще не упоминает. Но, заметим, что именно его реакция и является здесь основной; при этом она очевидна, и ее читатель легко может представить (непроизвольно проиграть) и без помощи автора. Так, если для Лизы упоми-

вание матушки о женихе и свадьбе связывается с ее падением, то для Эраста успеть к свадьбе своей любовницы, а, тем более, быть крестным ее детей – это не просто унижение, но и оскорбление. Таким образом, не подозревая, мать наносит оскорбление Эрасту тем, что как бы между прочим унижает его мужское достоинство. Для читателя же в этой сцене он не просто унижен, но и смешон. Заметим, что подобная «благодарность» матери имеет для Эраста, по-видимому, решающее значение для принятия им решения о расставании с Лизой.

Обобщая, можно сделать вывод о том, что весь эпизод прощания Эраста с матерью Лизы содержит важнейший моральный конфликт между его стремлением к «сохранению достоинства» (первая фаза – «передача денег матери») и «потерей достоинства» (вторая фаза – «благодарность матери»). В этом отношении принятие решения о расставании с Лизой оказывается проявлением его защитной реакции на унижение.

При расставании с Лизой Эраст реализует нарциссические установки, характерные для его склада личности. Чтобы специально подчеркнуть эту его личностную особенность, автор строит само описание сцены расставания в намеренно утрированной романтической стилистике

В-четвертых, это финальная сцена расставания Эраста с Лизой перед его уходом на войну. Она не только важна для понимания характеров героев и психологических особенностей их поведения, но и интересна как в композиционном, так и в стилистическом плане. Она позволяет уточнить существенные моменты, влияющие на смысловое понимание текста повести. Отметим ряд наиболее важных, на наш взгляд, деталей.

Сцена прощания происходит под «ветвями высокого дуба», где Эраст и Лиза провели свою последнюю любовную ночь, о чем свидетельствует авторский текст: «утренняя заря ... разливалась по восточному небу», Эраст держал «в объятиях свою ... томную, горестную подругу». Таким образом, специально не описывая само свидание, рассказчик все же с помощью ряда деталей дает понять читателю, что оно было отнюдь не платоническим. Основной же акцент делается именно на эпизоде расставания героев.

Важно обратить внимание на то, что само описание прощания героев дается

сразу после сцены с матерью Лизы, являясь как бы его продолжением. Об этом свидетельствует непосредственный монтажный переход от указания рассказчиком на чувства Лизы в сцене с матерью к характеристике ее переживаний при расставании с Эрастом, что стилистически подчеркивается повтором фразы: «что она чувствовала в сию минуту» и «что же чувствовала она тогда, когда Эраст, обняв ее ...». Это позволяет сделать вывод о том, что в последнюю ночь со «своею Лизой» Эраст находился и под непосредственным влиянием нанесенного ему матерью Лизы невольного оскорбления, связанного с унижением его мужского достоинства (напомним: просьба о приезде на свадьбу Лизы, желание, чтобы он был крестным Лизиних детей). В этом отношении понятна и разница их чувств друг к другу – если Лиза испытывает искреннее горе, «прощается с душою своею», то Эраст стремится к самоутверждению своего мужского достоинства, права на обладание Лизой. Под-

твердив это, он принимает окончательное решение о расставании.

Вместе с тем, при расставании с Лизой Эраст реализует нарциссические установки, характерные для его склада личности. Чтобы специально подчеркнуть эту его личностную особенность, автор строит само описание сцены расставания в намеренно утрированной романтической стилистике: «Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу ... Вся натура пребывала в молчании». Уйти от Лизы Эрасту надо «красиво», как в прочитанных им романах, любуясь собой – «обняв ее и последний раз, в последний раз прижав к своему сердцу, сказал: «Прости, Лиза!». Заметим, что подтекст этого «прости», означающий для Эраста – «прощай», рыдающая Лиза не понимает, не может представить себе, что он ее сейчас уже бросил. И здесь крайне важно, что сочетание этой «красивости», этого самолюбования и цинизма не выдерживает уже и возмущенный рассказчик, который врывается в текст со своим восклицанием: «Какая трогательная картина!». Обсуждая этот

эпизод, следует также подчеркнуть, что явно проявившиеся здесь личностные особенности Эраста определяют и логику его поведения в последней встрече с Лизой, когда он дает ей сто рублей и просит слугу проводить «эту девушку со двора».

И, наконец, данная сцена расставания имеет важное композиционное значение для дальнейшего развития сюжета. Дело в том, что после нее именно Лиза становится основным героем, который «движет» сюжет всего повествования от эпизода к эпизоду: ожидание возвращения Эраста после войны – неожиданная встреча с Эрастом – самоубийство.

### «Ах, Лиза – крушение идеала бескорыстной любви»

До этого в центре нашего рассмотрения находились в основном психологические особенности личностных проявлений и поведения Эраста. Они, в свою очередь, определяли анализ сюжета и отдельных стилистических особенностей текста. Понятно, что параллельно мы неизбежно должны были касаться тех или иных характеристик Лизы, но определяющим в наших смысловых реконструкциях восприятия повести, повторимся, являлся Эраст. Теперь же ракурс рассмотрения кардинально меняется – центральной фигурой оказывается Лиза. С одной стороны, подобный «крупный план» позволяет увидеть целый ряд ранее не замеченных нами и, вместе с тем, характерных для Лизы личностных черт и особенностей поведения, а, с другой, – иначе, именно с ее точки зрения, оценить ряд событий и эпизодов повести. В целом подобная смена ракурса позволяет углубить смысловое понимание текста.

а) *Отношения с матерью.* Во-первых, представляется важной одна психологическая деталь, на которую, как правило, не обращают внимания при анализе повести. Она касается возраста Лизиной матери. То, что у нее старая мать – это очевидно и неоднократно отмечается в ходе самого повествования. Но сколько же ей конкретно лет? В тексте есть одна проходная фраза, которая дает ответ на этот вопрос: «Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела господни ...».

Заметим, что вопрос о возрасте матери отнюдь не праздный. Так, если учесть, что Лизе, на момент описываемых событий, семнадцать лет (за два года до этого, как отмечает рассказчик, когда ей было пятнадцать, умер ее отец), то тогда оказывается, что мать родила ее в сорок с небольшим лет. Таким образом, она довольно поздний ребенок и ее рождение от двух немолодых людей в те времена можно рассматривать как чудо, божий дар.

Этот момент объясняет особое отношение матери к своему мужу Ивану, по которому она «беспреданно проливает слезы». Да и сама, ставшая классической ее фраза: «ибо и крестьянки любить умеют!» приобретает совершенно особый, отнюдь не только социальный, смысл. Действительно, обычно эту фразу рассматривают как возможный эпиграф ко всей повести, раскрывающий основную идею – простая крестьянская девушка способна на высокое любовное чувство. Но дело обстоит гораздо глубже – искренняя, безграничная любовь ее матери к своему мужу и была вознаграждена рождением ребенка.

Именно поэтому, как «божескую милость», воспринимает мать свою Лизу. Отсюда и ее совершенно особая эмоциональная связь с Лизой, открытость к ее состояниям (и в радости, и в печали), и повышенная тревожность и боязнь за нее («У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю господу бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти»), и неотвязное стремление выдать свою Лизу замуж за хорошего, доброго, любящего, «близкого по мыслям» человека.

Во-вторых, важно подчеркнуть, что, благодаря подобному отношению матери, у Лизы сформировались повышенная эмоциональная возбудимость, эмоциональная пластичность и открытость в выражении своих эмоциональных состояний, способность к эмоциональному отклику (импульсивность в проявлении чувств), готовность к сопереживанию (эмпатия), непосредственность, доверчивость и мечтательность. Но не только это. Она усвоила от матери и целый ряд простых основополагающих жизненных принципов: чувство ответственности за другого, уме-

Особая близость с матерью играет важную роль не только в формировании индивидуальных особенностей характера Лизы (эмоциональность, открытость, способность к сопереживанию и др.), но мать выполняет и важную роль как моральная контролирующая инстанция (ее супер-эго)

ние ценить добро (благодарность), честность и достоинство («мне не надобно лишнего»). В этом ряду важное место также занимает трудолюбие и усвоенная от матери трудовая этика, касающаяся не только качественного выполнения своей работы, но и личного достоинства: – «лучше кормится трудами своими и ничего не брать даром».

Таким образом, особая близость с матерью играет важную роль не только в формировании индивидуальных особенностей характера Лизы (эмоциональность, открытость, способность к сопереживанию и др.), но мать выполняет и важную роль как моральная контролирующая инстанция (ее супер-эго). Поэтому совершенно не случайна финальная часть повести, когда Лиза перед самоубийством просит прощения у матери: «... скажи ей, что Лиза против нее виновата,

границу между своими отношениями с Лизой и отношениями Лизы со своей матерью. Иными словами, формирование подобной «закрытой от матери зоны отношений» оказывается связанным как с формированием чувства «вины» Лизы перед своей матерью, так и со своеобразной борьбой Эраста за свое влияние на Лизу, «вытеснением» матери из инстанции супер-эго.

Таким образом, взаимоотношения между персонажами приобретают, если следовать классическим психоаналитическим представлениям, особый смысл, связанный с преобразованиями структуры личности Лизы – дифференциация потребности в любви (к матери и Эрасту) ведет к перестройке структуры инстанции сверх-Я.

**б)** «Склонность к импульсивному действию как личностная характеристика».

Взаимоотношения между персонажами приобретают, если следовать классическим психоаналитическим представлениям, особый смысл, связанный с преобразованиями структуры личности Лизы – дифференциация потребности в любви (к матери и Эрасту) ведет к перестройке структуры инстанции сверх-Я

что я таила от нее любовь свою к одному жестокому человеку ... попроси, чтобы она меня простила ... поцелуй у нее руку».

В-третьих, заметим, что, обсуждая роль матери в реализации классической родительской функции формирования инстанции супер-эго, мы касаемся также одного важного в психологическом отношении эпизода повести – первого любовного свидания Лизы. Напомним, что, обсуждая его ранее, мы обращали специальное внимание на реакцию Эраста по поводу желания Лизы рассказать своей матери о том, что у нее появился «милый друг». При этом, интерпретировалось его восклицание: «Ах» как невольное проявление испуга. Теперь же, анализируя ту же ситуацию, но уже относительно позиции Лизы, можно сделать вывод о том, что своей просьбой не рассказывать об их свидании Эраст разрывает симбиотическую (доверительную) связь между Лизой и матерью, устанавливая тем самым

ка». Обычно при описании личностных особенностей Лизы отмечаются такие ее качества, как эмоциональность, преданность, доверчивость, лиризм, поэтичность и т.п. Условно этот комплекс характеристик можно обозначить как «мягкость, чувствительность». При этом, как правило, не замечается, что Лиза способна и на резкие, импульсивные проявления. Характерным примером этого может быть тот незначительный, на первый взгляд, эпизод, когда она вновь приходит в Москву на следующий день после своей встречи с Эрастом. Напомним, что за день до этого, покупая у нее цветы, Эраст говорил ей: «Я хотел бы всегда покупать у тебя цветы: хотел бы, чтоб ты рвала их только для меня». Со стороны Эраста это банальное ухаживание, заигрывание, желание покрасоваться, но на Лизу манерность («литературщина») его речи («прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки») оказывают ог-

ромное (поистине магическое) действие. На следующий день она вновь приходит с ландышами в город, никому их не продает (отвечая покупателю, что «они непродажные»), напряженно ждет до позднего вечера встречи с Эрастом и, не дождав-шись его, бросает цветы в Москву-реку со словами: «Никто не владеет вами!». Подобная импульсивность (и бросание цветов, и сама, произнесенная ею фраза) в ситуации фрустрации, с нашей точки зрения, раскрывает совершенно особую грань в характере Лизы – ее склонность к явно выраженным эмоциональным проявлениям, сознательно неконтролируемым поведенческим реакциям.

Причем этот пример далеко не единственный. Это и выкрик «Ах!», когда Лиза неожиданно увидела стоящего под окном Эраста (подчеркнем, что в тексте отмечено, что она именно «закричала»), и эта исчезнувшая «в минуту восторга ... робость» после признания Эраста в любви, и тот порыв, с которым она «бросилась в объятия» Эраста в сцене потери

Мы специально обращаем внимание на те личностные особенности, которые связаны с чрезмерной эмоциональной импульсивностью Лизы, поскольку они важны как для понимания общей линии ее поступков, так и для оценки целого ряда художественных особенностей повести, уточнения понимания ее содержания

невинности, и та чрезмерная, излишняя «театральная», экспрессия в выражении своих чувств при проходах Эраста на войну («она упала – стала на колени, подняла руки к небу ...»). Сюда же следует добавить и те два эпизода расставания с Эрастом, когда, не выдерживая эмоционального напряжения, Лиза падает в обморок (первый раз при уходе Эраста на войну, второй – при осознании того, что Эраст ее «выгнал»).

Мы специально обращаем внимание на те личностные особенности, которые связаны с чрезмерной эмоциональной импульсивностью Лизы, поскольку они важны как для понимания общей линии ее поступков, так и для оценки целого ряда художественных особенностей повести, уточнения понимания ее содержания. Отметим лишь два момента.

Во-первых, это вопрос о художественной целостности характера. Здесь нам важно показать, что, в конечном счете, само самоубийство Лизы как реак-

ция на измену Эраста внутренне оправдано психологическими особенностями структуры ее индивидуальности; типом ее импульсивного эмоционального реагирования на фрустрирующие ситуации. Иными словами, целый ряд поступков, совершенных ею по ходу развития сюжета до самоубийства, показывает, что для нее характерны резкие экспрессивные действия под влиянием чувств и эмоциональных побуждений, а не в силу рациональных рассуждений. В этом отношении, фразу рассказчика, обращенную к Эрасту: «Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?» можно отнести и к Лизе. С той лишь разницей, что она исходно не накладывает на себя рациональных ограничений, а действует по зову сердца. Таким образом, Лиза и Эраст противопоставляются в повести не только относительно морально-этических принципов, но и на индивидуально-личностном уровне, где основанием для оппозиции выступает «теплое (эмоционально-импульсивное) – холодное (рациональ-

ное)» поведение. Заметим, что сама оппозиция «теплый – холодный» была крайне важной для Карамзина и он специально обсуждает ее, делая центральной, в своей повести «Чувствительный и холодный», где, кстати, также действует персонаж под именем Эраст.

Во-вторых, подобная повышенная эмоциональность, импульсивность действий Лизы является крайне важным фактором реализации механизма читательской идентификации, сопереживания с ней. Следует иметь в виду не только (скорее «не столько») феномен «заражения» читателя сильными эмоциональными переживаниями, сколько именно механизм действенной идентификации, который строится на основе содействия читателя активным эмоциональным реагированиям персонажа. Стремление читателя продолжить, завершить эти «незавершенные», «незаконченные» (недописанные автором в тексте) Лизины действия является основой психологиче-

ского механизма постановки читателя в ее позицию, что обеспечивает смысловое видение ситуации с ее «внутренней точки зрения». Иными словами, это особый механизм сопереживания, ориентированный не на «холодное» – отстраненное моделирование смыслового пространства персонажа, а «теплое» – сочувствующее принятие и понимание его позиции (подробнее особенности этого механизма мы рассматриваем в цикле наших работ – Собкин, 1977, 1978, 1981).

Следует подчеркнуть, что эмоциональная идентификация читателя именно с Лизой – сопереживание, сочувствие и сострадание ее эмоциональным состояниям и поступкам имеет важное значение для выстраивания как отдельных сюжетных линий, так и конкретных событий и эпизодов. Более того, стремление автора вызвать и усилить эмоциональную идентификацию читателя с Лизой проявляется и на других уровнях организации текста повести. Так, например, выше мы уже обращали внимание на использование в нем большого числа междометий «ах», выражающих произвольное, быстрое эмоциональное реагирование. Заметим, что на долю Лизы их приходится большинство – 64%. Другим примером может служить использование восклицательного знака, выполняющего интонационно-экспрессивную функцию (выражение сильного чувства, волнения, изумления). Проведенный нами анализ показывает, что в тексте повести он встречается очень часто – 130 раз. Из них на долю Лизы приходится 70% от общего числа его употреблений. Все это свидетельствует о том, что Лиза является тем композиционным эмоциональным центром, тем персонажем, относительно которого осуществляется процесс сочувствующей идентификации читателя. Причем, этот процесс реализуется с помощью разных уровней организации художественного текста: личностных характеристик, особенностей поведения и реагирования в стрессовых ситуациях, стилистики речевых проявлений, построении сюжета, вплоть до использования междометий и знаков препинания. Используя эти художественные средства (и целый ряд других, включая различные графические приемы написания текста), автор организует партитуру сентиментального пе-

реживания читателя и его смыслового понимания повести.

**В)** «Любовь как личностная доминанта». И индивидуально-личностные особенности, и своеобразие конфликтных напряжений на уровне супер-эго безусловно важны для понимания психологической оправданности как отдельных поступков Лизы, так и общей линии ее поведения. Специальный интерес представляет содержательный анализ именно ее любовных переживаний – «жизни сердца», по выражению В. Г. Белинского. Это, возможно, приблизит нас к пониманию своеобразия той «мелодии» (Б.М. Эйхенбаум), того «лиризма» (Г.А. Гукровский), которые определяют психологическую логику характера и личностных изменений Лизы. В связи с этим кратко коснемся трех моментов: отношения к природе, речевых характеристик и осознания собственных чувств в критической жизненной ситуации. Для понимания их особенностей важно сопоставить эти проявления у Лизы и у Эраста. Это важно также и для рассмотрения композиционных особенностей построения повести, поскольку противопоставление этих двух персонажей имеет важное значение для ее смыслового понимания.

**Отношение к природе.** На своеобразие описания природы у Карамзина обращали внимание многие исследователи. Так, Б. Эйхенбаум отмечал, что природа у него не самостоятельное целое, не «замкнутый мир предметов», а дана в переживаниях героев и автора. Ту же особенность подчеркивает и В. Топоров, говоря о слиянии души и природы – мир в его произведениях существует как «зеркало души». Действительно, Лиза в своем восприятии эмоционально открыта миру. Это отчетливо прослеживается в партитуре смены ее эмоционального отношения к природе в соответствии с динамикой изменения любовных взаимоотношений с Эрастом. Каждой фазе этих отношений (предощущение встречи – первое любовное свидание – потеря невинности – проводы Эраста на войну – измена Эраста) как заключительный аккорд соответствует ее обращение к природе.

Для иллюстрации приведем краткие выдержки. Так, смутно предчувст-

вув встречу с Эрастом, после бессонной ночи, выйдя до восхода солнца к Москве-реке, Лиза «подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, оставляли блестящие капли на зеленом покрове природы. Везде царствовала тишина». И уже через два часа, после первого любовного свидания, совсем иное ощущение: «Какое прекрасное утро! Как все весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не певали, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!». А вот совершенно другая реакция в сцене после потери невинности: «... блеснула молния и гром. Лиза вся задрожала ... Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!». После же проводов Эраста на войну: «... свет показался ей уныл и печален. Все приятности природы сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу. «Ах! – думала она. Для чего я осталась в этой пустыне?». И, наконец, после того, как Эраст ее выгнал, вновь проявляется обращение к природе: «Мне нельзя

ся оппозиция: открытость, аффективная связь с миром (Лиза) – отстраненность, эгоцентризм (Эраст).

**Особенности речи.** «Ах, для чего не умею ни читать, ни писать!» – воскликнет Лиза, провожая Эраста на войну. В то же время, как мы уже неоднократно отмечали, обращает на себя внимание художественное начало, особый лиризм, поэтичность ее речи. Явно выделяются два эпизода, связанные именно с любовными переживаниями: воображаемая сцена с пастушком («Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венки для шляпы твоей») и свидание с Эрастом («Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен»). Эта приподнятость, ритмическая организация речи, естественность и наивность используемых сравнений отражают откровенность и искренность ее любовного чувства. В этом отношении речь ее принципиаль-

Сопоставление речи Лизы и Эраста (лексика, ритм, сравнения, природа и характер ассоциаций) позволяет выявить еще одну важную содержательную оппозицию: «естественное – искусственное». Подчеркнем, что данное противопоставление не только касается характеров двух героев, но и имеет более общее значение, определяя и позицию самого автора относительно искусства как правды жизни

жить, нельзя! ... О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную! ... Нет! Небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!».

**Как видим, у Лизы в совершенно разных (как позитивных, так и негативных) жизненных ситуациях проявляется явная аффективная связь с природой. У Эраста же другое видение, принципиально иная оптика – он помещает себя как бы в центр нарисованной картины, где природа является лишь фоном, а он при этом наблюдает себя со стороны («Какая трогательная картина!») – реагирует на эту его особенность своей саркастической репликой рассказчик). Напомним, что это своеобразие Эраста выше уже нами специально отмечалось при обсуждении нарциссических проявлений его личности. Таким образом, одним из важных содержательных оснований, которое определяет различия в мироощущении Лизы и Эраста, является**

но отличается от манерности выражений Эраста. Напомним их: «... прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки». Сопоставление речи Лизы и Эраста (лексика, ритм, сравнения, природа и характер ассоциаций) позволяет выявить еще одну важную содержательную оппозицию: «естественное – искусственное». Подчеркнем, что данное противопоставление не только касается характеров двух героев, но и имеет более общее значение, определяя и позицию самого автора относительно искусства как правды жизни. Так, в особенностях речи героев обнаруживает свою конкретизацию и общая эстетическая установка рассказчика: «Для чего пишу не роман, а печальную быль?».

**В** речи героев проявляются те же различия, которые мы уже отмечали выше, и по отношению к природе: чувственность и отстраненность. Это различие неосознанно фиксируется Лизой в ее фразе,

обращенной к Эрсту: «Ты бы уведомлял меня обо всем, что с тобою случится, а я писала бы к тебе – о слезах своих!».

**К** вопросу о динамике любовных чувств. Отметим, что содержательный анализ своеобразия Лизиных переживаний требует более детального рассмотрения самой сюжетно-событийной канвы, определяющей характер ее поведения. В структуре сюжета можно выделить несколько этапов, которые, на наш взгляд, явно отличаются по своей жанровой стилистике. Надо подчеркнуть, что здесь для нас крайне важными оказываются представления М.М. Бахтина о жанре как об особом ценностно-ориентированном пространстве, отличающемся своеобразием своей пространственно-временной организации (хронотопом).

Первый из этапов условно можно обозначить как сказочно-пасторальный. Здесь сюжет разворачивается как цепь неожиданных и независимых от Лизы событий. В основном – это «явления» Эрста (встреча с ним в Москве, его появление в их доме, появление Эрста утром в лодке, его признание в любви). В рамках этого этапа Лизу охватывает какое-то странное, непонятное ей чувство возбуждения, связанное с постоянным желанием его видеть, слышать его голос, ловить на себе его взгляд. Она (весь ее организм, ее психофизическое самочувствие – эмоциональная возбудимость, внушаемость и т.п.) находится под этой магией желания невозможного. Сами события, предметы, слова имеют особую мистическую связь – то, что воображается («взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку»), вдруг чудесным образом реализуется наяву. И заканчивается этот этап как в сказке – «Ах! Он поцеловал ее, поцеловал с таким жаром, что вся вселенная показалась ей в огне горящего! «Милая Лиза! – сказал Эрст, – Милая Лиза! Я люблю тебя!», и сии слова отозвались во глубине души ее, как небесная, восхитительная, музыка». Таким образом, это этап движения от смутного предчувствия самой возможности своего нового состояния к радостному эмоциональному переживанию сбывшейся мечты.

Второй этап – романтический. Это этап любовных свиданий Лизы и Эрста. Для него характерны, с одной стороны, признания возлюбленными уникальности друг друга («Он меня любит!» – ду-

мала она и восхищалась сею мыслию»), а, с другой, – признания в верности друг другу (««Всегда ли ты будешь любить меня?» – «Всегда, милая Лиза, всегда!» – отвечал он. «И ты можешь мне дать в этом клятву?» – «Могу, любезная Лиза, могу!» – «Нет! Мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эрст, верю. Ужели ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому нельзя быть?» – «Нельзя, нельзя, милая Лиза!»). Важно подчеркнуть, что это стремление к сохранению верности в любви основано на безграничном доверии и носит не ситуативный, а, напротив, абсолютный («навсегда») характер – «до самой смерти». И собственная жизнь в соответствии с этими ценностями устанавливается с жизнью любимого («без тебя жизнь не жизнь»).

Подобная ценностная доминанта на возлюбленном (другом), при которой конкретные жизненные реалии отодвигаются на второй план, связана со стремлением именно к душевной близости – любованию, нежности, сочувствию, сопереживанию. При этом взаимоотношения носят принципиально платонический характер, что придает особую остроту чувствам влюбленных.

Третий этап – психологический реализм. Достаточно детальный разбор ряда сцен, связанных с сюжетной линией развития реальных жизненных взаимоотношений между Лизой и Эрстом, мы частично уже провели выше. В целом сама эта линия построена преимущественно на ситуациях, которые касаются ухода Эрста от Лизы: потеря ею невинности – охлаждение к ней Эрста – проводы Эрста на войну – ожидание его возвращения – измена Эрста. Задача психологического описания разрыва взаимоотношений потребовала от Карамзина поиска реальных мотивировок, действий, реакций и чувств персонажей. Стилистический переход в повести к психологическому реализму (своеобразный жанровый монтаж – переход от романтического к реалистическому хронотопу) обусловлен необходимостью поместить персонажей в реальные жизненные обстоятельства, где проверяются «на прочность» их романтические ценностные ориентации. Подобное смещение повествования в пространство реальных психологических взаимоотношений переориентирует и действие механизма читательской идентификации

с персонажами – ситуация «примеряется на себя», на свой жизненный опыт, что актуализирует выявление схожих конфликтов и противоречий в ценностной структуре самого читателя. А это – один из важных моментов художественного восприятия, смыслового самоопределения читателя в пространстве художественного текста.

Выделим наиболее существенные, на наш взгляд, собственно психологические моменты тех эпизодов, которые касаются реалистической линии взаимоотношений Лизы и Эрста.

Один из них связан с тончайшим психологическим анализом Карамзиным изменения любовных отношений на этапе расставания. Так, после соития, «не понимая чувств своих, удивляясь», Лиза с детской наивностью, доверчиво спрашивает Эрста о том, что это было. При этом она не отделяет себя от него, воспринимающая соитие как совместное событие: «боюсь того, что случилось с нами». Но уже на следующих любовных свиданиях это ощущение совместности у нее пропадает – она «повиновалась» его эротическим желаниям и в «удовольствии его полагала свое счастье». Новые отношения не вызывают у нее той эмоциональной радости, которая была прежде при их романтических свиданиях, и, более того, актуализируется страх потери Эрста: «... прежде бывали мы покойнее и счастливее, и прежде я не так боялась потерять любовь твою!». Обозначившаяся неудовлетворенность Лизы связана с разным отношением к сексуальной жизни, утерей самостоятельности и страхом потерять возлюбленного. При этом заметим, что Лиза и Эрст существуют в разных ценностных пространствах – Лиза еще в прошлых романтических отношениях, а Эрст уже переключился на новые, реальные.

Характерно и то, что у Лизы после приобретения ею сексуального опыта романтическая ценность душевной близости трансформируется в повышенную чувствительность к эмоциональным состояниям Эрста: «Ты молчишь, Эрст? Вдыхаешь? ... Боже мой! Что такое?», «Прежде бывал ты веселее ...». В психологическом отношении эта ухваченная Карамзиным деталь в изменении любовных отношений представляется крайне важной и интересной.

Другой момент касается тех принципиальных изменений, которые происходят в самом способе описания психологических состояний Лизы. После проводов Эраста на войну заметно возрастает число фрагментов текста, передающих внутреннюю речь Лизы. До этого этапа внутренняя речь использовалась лишь дважды: перед первым любовным свиданием с Эрастом (проигрывание в воображении своего разговора с возлюбленным – сцена с пастушком) и после него (констатирующая фраза – «Он меня любит!»). Теперь же (после проводов), внутренняя речь используется как для характеристики морального основания при принятии решения остаться с матерью («С ним жить, с ним умереть хочу ...»/«У меня есть мать!»), так и для самоопределения собственных эмоциональных состояний: либо надежды («Когда он возвратится ко мне, как я буду счастлива!»), либо отчаянья («Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!»). Анализ структурных особенностей внутренней речи Лизы показывает, что с отъездом Эраста ее внутренняя речь становится все более эгоцентричной. Эраст как участник выпадает из внутреннего диалога Лизы, непосредственные обращения к нему практически отсутствуют и внутренний диалог трансформируется в ее обращения к самой себе, в разговор с самой собой. При этом ее внутренняя речь строится преимущественно на самообвинениях (интрапунитивна по своей направленности) и не содержит попыток поиска конкретного решения проблемной ситуации (преимущественно фиксация на самой проблеме). Подобное ощущение безвыходности («загнанности в угол») актуализирует суицидальные установки: «... Я погибла!», «Мне нельзя жить ... Горе мне!». Таким образом самоубийство как возможный способ решения проблемной жизненной ситуации начинает оформляться (предвосхищаться) уже на уровне внутренней речи Лизы. К самоубийству Лизы автор неявно, передавая ее внутреннюю речь, подготавливает читателя.

И, наконец, важно затронуть еще один момент, связанный с собственно психологическими аспектами самой читательской идентификации. Так, при сравнении описаний поведения Лизы и Эраста в тексте, наряду с описанием отдельных поступков и действий Эраста, крайне редко дается

характеристика особенностей его реагирования. Как правило, это его реакции на самого себя («казался сам себе любезнее»), что подчеркивает его нарциссизм. И, напротив, при описании поведения Лизы доминирует именно описание ее разнообразных реакций: на природу, поступки и эмоциональные состояния Эраста, на собственные чувства.

Переход к описанию этапа расставания героев, который в повести связан с изменением жанровых особенностей повествования в соответствии с требованиями психологического реализма, потребовал существенных уточнений содержания глубинного конфликта между персонажами (различие нормативных представлений о сексуальном поведении), способов описания переживаний (увеличение числа фрагментов внутренней речи) и поведения (реакций на партнера)

Выше мы уже обращали внимание на то, что Лиза является тем персонажем, относительно которого строится эмоциональная идентификация читателя, его сопереживание, сочувствие. Для этого автором используется целый ряд особых языковых средств (вплоть до междометий и знаков препинания), которые ориентированы на то, чтобы Лиза выступила в качестве своеобразного эмоционального центра, в локусе восприятия которого оцениваются события и персонажи повести. В данном же случае мы имеем ввиду влияние на читательскую идентификацию не языкового, а собственно поведенческого уровня, подчеркивая особое значение именно фазы реагирования персонажа, как основы для этой идентификации. (Важность фазы реагирования для моделирования личностных особенностей партнера в конфликтном взаимодействии специально исследовалась в цикле наших экспериментальных психологических исследований еще в конце 1970-х – Собкин, Греков, 1981). Именно эмоциональная реакция персонажа (на действия партнера, события и т.д.) позволяет читателю лучше понять своеобразие внутренней смысловой позиции литературного героя в конкретной ситуации.

Переход к описанию этапа расставания героев, который в повести связан с изменением жанровых особенностей повествования в соответствии с требованиями психологического реализма, потребовал существенных уточнений содержания глубинного конфликта между персонажами (различие нормативных

представлений о сексуальном поведении), способов описания переживаний (увеличение числа фрагментов внутренней речи) и поведения (реакций на партнера). Комплекс подобных изменений ориентирован на обеспечение особого типа читательской идентификации с главной героиней – постановкой себя в ее внутреннюю позицию.

г) «Тема смерти». Для понимания психологических причин самоубийства Лизы нельзя ограничиться лишь традиционной общей формулировкой: «из-за несчастной любви». Недостаточно здесь и сделанных нами выше указаний на оправданность подобного поступка в силу ее личностных особенностей: склонности к ярко выраженному эмоционально-импульсивному поведению в ситуациях фрустрации и к интрапунитивным по своей направленности реакциям. Склонность Лизы к обморокам в стрессовых ситуациях, с одной стороны, свидетельствует о том, что у нее есть определенный психологический опыт переживания потери контакта с реальной действительностью и возвращения к ней, что, возможно, «притупляет» чувство страха смерти, но это еще не свидетельствует о суицидальных наклонностях. Поэтому для объяснения самоубийства необходимо затронуть те содержательные (точнее, смысловые) контексты, которые связаны с отношением к смерти как самой Лизы, так и ее ближайшего окружения.

Важно иметь ввиду, что Лиза уже сталкивалась со смертью, поскольку пережила горечь утраты своего отца («ах! она помнила, что у нее был отец и что его не стало»). Причем, это произошло как раз в тот период (ей было 15 лет), когда в ранней юности актуализируется проблематика жизненного самоопределения, поиск идеалов. С потерей отца позицию единственного авторитетного для нее взрослого заняла мать, которая, постоянно говорит Лизе, с одной стороны, о женитьбе, срав-

нивая, в частности, Эраста с идеальным для нее женихом, а, с другой – о своей смерти, причем, как правило, в позитивном плане, поскольку там она сможет встретиться со своим мужем – «... на том свете перестану я плакать. Там, сказывают, будут все веселы; я, верно, весела буду, когда увижу отца твоего». Таким образом, сама тема смерти входит в повседневную жизненную реальность Лизы при ее постоянном общении с матерью. Причем «этот мир» эмоционально оценивается матерью позитивно. Особое значение для уточнения идейного замысла повести имеет следующее ее рассуждение: «Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя? ... Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали». Здесь смерть, точнее, желание смерти рассматривается как способ разрешения жизненных несчастий («горя»). Самоубийство выберет и Лиза, как способ разрешения своей жизненной ситуации. Мать же этой фразой как бы предсказывает реальный конец жизненного пути Лизы – ее самоубийство.

Весьма показательно, что рассуждение матери о смерти происходит на фоне приподнятого, радостного эмоционального состояния Лизы, сразу после ее первой любовной встречи с Эрастом. Этот момент принципиально важен для понимания эмоциональной партитуры данного эпизода – радостное состояние Лизы переходит в горестное рассуждение матери о смерти. Помимо эмоционального контрапункта, особое значение приобретает и содержательная, смысловая сторона в рассуждениях матери: «... мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали». Иными словами, радостное состояние Лизы, отражающееся на ее восторженном восприятии природы (внешнего мира), оказывается недостаточным для понимания собственной души (своего внутреннего мира). Для подобной рефлексии нужно особое (трагическое) переживание, сентиментальное чувство (должны «слезы капать»). Здесь в речи матери неявно звучит и голос рассказчика, его философская позиция относительно роли подобного рода переживаний в душевной жизни. Тема встречи после смерти вновь будет затронута рассказчиком в самом конце повествования: «Когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя,

нежная Лиза!». Да и последняя фраза, которой заканчивается повесть, об этом же: «Теперь, может быть, они уже примирились!».

Непосредственно для самой Лизы мысли о смерти связаны с тремя контекстами: 1) со спокойной смертью матери – и для этого она должна удачно выйти замуж; 2) со страхом смерти – наказание за совершенный грех потери невинности («Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!»); 3) со смертью в связи с утратой смысла жизни из-за потери любимого – его изменой («Мне нельзя жить, нельзя! ... О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную! ... Горе мне!») либо, напротив, с самопожертвованием во имя любви («Я умру, как скоро тебя не будет на свете»).

Подчеркнем, что вопрос о смерти в связи с утратой Лизой жизненного смысла для данной повести в идеологическом отношении является, пожалуй, центральным. Стоит обратить внимание на весьма своеобразную инверсию этой темы по ходу развития сюжета. Так, для Лизы первоначально вопрос о смерти связан именно с самопожертвованием: «... с ним умереть хочу или смертию своею спасти его драгоценную жизнь». Без Эраста, если он умрет, жизнь для нее теряет смысл. Но в конце повести, после того, как он ее бросил («изменил мне» – скажет она перед самоубийством), Эраст физически не умер, но психологически, напротив, Лиза умерла для него. Этого она не может перенести. Здесь самопожертвование происходит уже ради себя самой, как особая деформированная форма защитной реакции – «психологическая собственная смерть» в глазах любимого завершается физическим самоубийством.

Помимо отмеченных выше индивидуальных характеристик (эмоциональная возбудимость, импульсивность поведения, склонность к интрапунитивным реакциям) и особого лично-смыслового отношения Лизы к смерти (ценностной конфликт: «самопожертвование – самонаказание») вне рамок рассмотрения оказался еще один эпизод, который представляется крайне важным как для понимания художественных особенностей повести, так и для психологического анализа той

непосредственной аффективной реакции, приведшей Лизу к самоубийству.

Так, после пережитого обморока Лиза «пошла, сама не зная куда ... Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее».

Подчеркнем, что здесь Карамзин проясляет глубочайшую психологическую интуицию в описании поведения Лизы после того, как Эраст отказывается от нее («он выгнал меня?»). В результате пережитого вследствие разрыва отношений с ним обморока, поведение Лизы уже слабо контролируется сознанием. В этом полусознательном состоянии «ноги сами приводят» ее на то место, где она была счастлива (испытывала «восторг»). Иными словами, на этом этапе ее поведение подсознательно подчинено тем либидиозным влечениям и любовным чувствам, которые она испытывала к Эрасту, они (чувства) в буквальном смысле движут ею, и Лиза (ее тело!) erroneously находит это место в физическом пространстве – место первых поцелуев, любовных ласк, объяснений в любви, потери невинности, сексуальных отношений. Но, оказавшись на этом месте, она попала не в физическое, а, подчеркнем, в особое эмоциональное, смысловое поле (в психологическое поле в понимании К. Левина). Предметы (дубы, пруд) «заговорили», вызывая в памяти поток нахлынувших одновременно чувств и переживаний. В результате этого мощнейшего аффекта сознание вернулось к ней. Но подобное «возвращение» сознания оказалось связано с трагическим осознанием своего положения – отсутствием жизненной перспективы, «мучительной» потерей смысла жизни. Это и определяет ее окончательное решение.

Здесь уместно еще раз вернуться к прозаическим словам ее матери: «Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?». Обращение к этой фразе важно и в содержательном отношении, и для понимания композиционных особенностей построения сюжета повести. Действительно, эта малозначительная в устах матери сентенция, высказанная ею в начале повести, приобретает теперь, в конце повест-

ования уже значение авторского художественного обобщения, понять истинный смысл которого читатель сможет, если проживет историю Лизы и переживет ее горе.

Анализируя же роль этой фразы в композиции сюжета, заметим, что последний внутренний монолог Лизы перед самоубийством заканчивается словами: «Горе мне!». Переключка со словами матери, сказанными ею после первого любовного свидания Лизы («... не было нам горя»), на наш взгляд, явно не случайна. Здесь обнаруживает себя расчет автора на возникновение подобной (как правило неосознаваемой) читательской ассоциации, что, в свою очередь, позволяет композиционно связать в единую смысловую линию – объединить в целостное переживание счастливое начало любовной истории и ее трагическую развязку.

#### «Рассказчик – позиция присутствия и функции в развитии повествования»

Представленный выше психологический анализ повести строился в основном относительно действий и переживаний двух центральных персонажей: Лизы и Эраста. Однако помимо них важную роль в общей структуре художественного произведения играют еще два: мать Лизы и рассказчик, от лица которого ведется повествование. Поэтому при интерпретации и особенностей поведения Эраста, и переживаний Лизы мы неизбежно на определенных этапах анализа должны были, обращаясь к тексту, учитывать поведение, мнения и оценки матери или рассказчика.

Так, например, можно выделить целый ряд функций, которые реализует мать Лизы по ходу развития сюжета:

- 1) особая эмоциональная связь с Лизой (сочувствие, страх за нее, опека);
- 2) позитивное отношение к Эрасту («Если бы жених твой был таков!»);
- 3) неосознанное провоцирование действий Эраста («... если б ты приехал к нашей свадьбе!»);
- 4) инициирование нового сюжетного хода (предложение Лизе жениха, покупка Лизой для матери глазных капель);
- 5) декларирование этических принципов: честность, достоинство, верность

(не брать лишнего, кормиться трудами своими, крестьянки любить умеют);

- б) идеология отношения к смерти (смерть, как уход от жизненных проблем).

Поскольку мать является действующим персонажем, непосредственно участвующим в целом ряде эпизодов, то особое значение имеет рассмотрение ее влияния на поведение и реакции главных героев. В частности, в ходе нашего анализа мы отмечали роль матери в формировании ценностно-нормативных ориентаций Лизы (ее супер-эго), что, в свою очередь, определяет логику поведения и переживаний героини на разных этапах развития ее отношений с Эрастом. Характерным примером здесь может служить переживание Лизой

рит о себе, своих чувствах и мыслях, которые посещают его во время пеших бесцельных прогулок («куда глаза глядят») в окрестностях Москвы. Он делится интимными подробностями, связанными с собственными ощущениями и со своими эмоциональными состояниями при восприятии природы, и размышлениями о жизни и смерти. Тем самым рассказчик пытается установить особые доверительные («трогающие сердце») отношения с читателем, при которых ему (а, возможно, и им обоим) не стыдно будет «проливать слезы нежной скорби» над «бедной Лизой».

Заметим, что, на первый взгляд, развернутые рассуждения рассказчика по своему содержанию непосредственно никак

Представленный выше психологический анализ повести строился в основном относительно действий и переживаний двух центральных персонажей: Лизы и Эраста. Однако помимо них важную роль в общей структуре художественного произведения играют еще два: мать Лизы и рассказчик, от лица которого ведется повествование. Поэтому при интерпретации и особенностей поведения Эраста, и переживаний Лизы мы неизбежно на определенных этапах анализа должны были, обращаясь к тексту, учитывать поведение, мнения и оценки матери или рассказчика

чувства вины перед матерью, которое является трижды по ходу развития сюжета: отказ от сообщения о любовном свидании с Эрастом, сохранение тайны о потере невинности, просьба о прощении перед смертью («виновата, что я таила от нее любовь свою к одному жестокому человеку»). Помимо отмеченных можно выделить и другие крайне важные аспекты. Например, особую роль матери в «снижении серьезности» происходящих событий – ее переживания и жизненная практичность явно контрастируют с наивностью и возвышенностью чувств Лизы, ее мировоззренческие высказывания как правило наивны, хотя порой за ними стоит глубокий смысл. В целом, наличие подобных контрастов имеет важное значение для подчеркивания смысловых напряжений в тексте повести и их рефлексии читателем.

Иначе выглядят роль и функции рассказчика. Остановимся на этом подробнее.

**а) «Увертюра – установление доверительных отношений с читателем».** Повесть начинается с пространного вступления (12,5% от общего объема текста), где рассказчик, представляясь читателю, гово-

не связаны с последующей историей несчастной любви. Но это лишь, «на первый взгляд». Напротив, перечисленные выше моменты в определенном смысле можно рассматривать как своеобразную увертюру к основным темам в истории «Бедной Лизы». Действительно, неконтролируемый («без плана, без цели») приход рассказчика на аффективно значимое место (могила Лизы) явно психологически переключается со сценой самоубийства, когда Лиза бессознательно приходит на место ее любовных свиданий с Эрастом. Радостное или печальное эмоциональное восприятие рассказчиком природы («горюет вместе с природой») сходно с повышенной чувствительностью Лизы к состояниям природы в соответствии со своими переживаниями («подгорюнившись смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе»). Мысли рассказчика о смерти при посещении им Симонова монастыря (сужение спектра переживаний у старца, невозможность приобщиться к радостям жизни у молодого монаха и предчувствие его «безвременной» смерти) явно соотносятся с эмоциональными состояниями Лизы после проводов Эраста на

войну и с причинами ее самоубийства – потерей смысла жизни («мне нельзя жить, нельзя!»).

Текст вступления важен не только в тематическом, но и в стилистическом отношении. Напомним, что принципиальным моментом, определяющим начало любовной интриги, является первоначальное стремление Эраста («по крайней мере на время») к идиллическим отношениям с Лизой («моя пастушка»). В мечтах Лизы отношения с Эрастом также рисуются в пасторальных картинах («Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое?»). Да и весь первоначальный этап их любовных отношений, как мы специально показали выше, представлен в жанре пасторали. Подчеркнуто-ироничное отношение рассказчика к пасторально-идиллическому восприятию мира явно проявляется и в его психологическом портрете Эраста: «Он ... часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как голубки, отдыхали под розами и миртами, и в счастливой праздности все дни свои проводжали». Поэтому, как нам представляется, рассказчик совершенно не случайно включает в текст вступления фрагменты, написанные нарочито высоким слогом: «... там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные».

Помимо этого используются и стилистические приемы, специально ориентированные на актуализацию у читателя трагических переживаний – «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой, 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».

Приведенные примеры (можно привести и другие) показывают, что рассказчик подготавливает читателя к восприятию многожанровой стилистики построения дальнейшего текста повести, где действительно будут представлены и объективные описания, и интимные исповедальные моменты, и пасторальные картины. Подоб-

ный монтаж различных по своему жанру фрагментов текста является стилистической особенностью повести, и, заметим, этот прием задается уже во вступлении, задается для того, чтобы установить с читателем художественные правила игры. При этом для рассказчика важно уже в самом начале повествования настроить читателя на трагическое переживание. Это та эмоциональная тональность, которая окажется определяющей при завершении любовной истории.

И, наконец, важное значение во вступительной части имеют рассуждения рассказчика о современной Москве (ужасная, величественная, алчная «грозда домов и церквей») и ее истории («когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы»). На подобное своеобразие прозы Карамзина, как имеющее принципиальное значение для характеристики его мировоззренческой позиции, обратил специальное внимание Б. Эйхенбаум (1969). Он цитирует следующее его высказывание из «Истории государства Российского»: «Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно – мимо всего близкого, явного – к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость» (Карамзин, 1988). Но здесь, в «Бедной Лизе», Карамзин вводит такого рассказчика, который, напротив, сконцентрировал свой взор не на «дальнем», а на «близком» – на интимном стремлении человека к счастью, на том, что «трогает сердце». И эту позицию как точку отсчета рассказчик предлагает занять и читателю. Принципиальную важность этого момента подчеркивает и В.Н. Топоров (1995) – рассказчик в ходе своих прогулок приходит в ту пространственно-временную точку, из которой малый случай рассматривается на фоне «вечной» природы и «большой» истории. Но, заметим, читателю уже после чтения повести надо еще суметь вернуться в эту смысловую позицию, взглянуть на «Бедную Лизу» через оптику «вечной природы и большой истории».

В целом текст введения (и содержание рассуждений, и интонация) ориентирован на создание у читателя доверительных отношений с рассказчиком. При этом здесь рассказчик – не наставник, а читатель – не ученик (Федута, 2015). В то же время

приглашение рассказчика пережить читателю общий с ним эмоциональный опыт мировосприятия при знакомстве с историей Лизиной любви не означает, что он не обладает «избытком видения» и не имеет как свидетель свое авторитетное для читателя мнение.

б) «Коммуникативная ситуация: рассказчик – персонажи – читатель». В отличие от других персонажей повести, рассказчик непосредственно движет сюжет, организуя в единую цепь сцены, эпизоды, события, действия и переживания персонажей. При этом он занимает объективную позицию, стремясь дать их точное отображение (описывает «печальную боль»). Более того, он единственный из всех участников художественной коммуникации, включая и читателя, кто обладает «избытком видения», т.е. знает, чем «история закончится». Его положение по отношению к событиям и персонажам повести можно было бы, в терминах М.М. Бахтина (Бахтин, 1963, 1979), обозначить как позицию «внеаходимости». Но по отношению к «Бедной Лизе» это было бы неправильно, поскольку Бахтин имеет ввиду авторскую позицию, здесь же рассказчик включен в повествование как персонаж. За рассказчиком стоит еще кто-то, кто и является автором в строгом смысле слова, кто невидимо режиссирует партию читательских переживаний.

Являясь одним из участников повествования, рассказчик не находится в диалогических отношениях с другими персонажами повести. Несмотря на то, что он к ним достаточно часто непосредственно обращается, эмоционально реагируя на их действия («Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где твоя – невинность?») или давая морально-этические оценки их поступкам («Я забываю человека в Эрасте»), сами же персонажи его принципиально не слышат (и не видят). Его существование среди них весьма своеобразно и в определенном смысле соответствует феномену «присутствия» (даэзин) у Мартина Хайдеггера. Как мы отметили выше, рассказчик – свидетель, но свидетель совершенно особенный, эмоционально включенный в события жизни как персонажей, так и всей рассказываемой им истории. Эта его эмоциональная активность и непосредственность реагирования подтверждается такими объективными языко-

выми показателями, как использование междометий (24% всех употреблений междометия «ах» в тексте) и восклицательных знаков (11% соответственно).

Рассказчик владеет информацией не только об обстоятельствах жизни персонажей, их личной истории, но и описывает и характеризует их действия, реакции, взаимоотношения, мысли и чувства. Единственное, что он оставляет самим персонажам – это их собственную речь, выраженную в форме отдельных фраз, диалогов, обращений друг к другу, фрагментов внутренней речи. Эмоционально присутствия среди персонажей, рассказчик единственный, кто в рамках конструкции художественного произведения имеет право непосредственно обращаться к читателю. Таким образом, он является особым посредником, который, присутствуя «здесь и сейчас» среди персонажей, передает не только историю развития событий, но и мысли и чувства героев повести, преломляя их через собственные переживания и морально-нравственные оценки. Иными словами, персонажи даны в локусе ценностного кругозора рассказчика.

Выше, отмечая психологические особенности идентификации читателя с персонажами повести, мы обсуждали моменты, которые касаются непосредственного взаимодействия «читатель – персонаж», связанные с моделированием читателем позиции героя («внутренняя» и «внешняя» точка зрения). Но ситуация выглядит сложнее, поскольку в данном случае читательское сопереживание персонажу опосредовано переживаниями рассказчика, его вопрошанием к «смысловым проблемам бытия». Здесь можно воспользоваться аналогией по поводу известной идеи Выготского о «зоне ближайшего развития», сделав вывод о том, что Карамзин выстраивает в «Бедной Лизе» особую художественную коммуникацию, где рассказчик, сопереживая героям и непосредственно эмоционально реагируя на их поступки, приобщает читателя к особому способу решения задач на личностный смысл.

**В)** *Роль рассказчика в развитии сюжета.* Выше мы уже затрагивали вопрос о связи тех или иных эпизодов повести между собой. Мы делали это неоднократно, выстраивая различные содержательные цепочки между отдельными сценами. При этом мы опирались либо на общую линию

развития сюжета, либо на логику развития действий персонажей и взаимоотношений между ними, либо на смысловую переключку отдельных фраз или стилистические особенности текста. Заметим, что выделение единиц членения отдельных фрагментов текста в зависимости от содержательных задач его анализа могло существенно отличаться – от отдельной сцены или эпизода, до фразы или даже слова. Подчеркнем, что при анализе материала мы, как правило, стремились удерживать две позиции: одна касается фиксации внутреннего единства между отдельными элементами текста, определения его художественной логики построения; другая связана с моделированием особенностей читательского восприятия, с «игрой» со сложившимися читательскими стереотипами, которые касаются построения и развития любовного сюжета, возникновением возможных

Отмечая психологические особенности идентификации читателя с персонажами повести, мы обсуждали моменты, которые касаются непосредственного взаимодействия «читатель – персонаж», связанные с моделированием читателем позиции героя («внутренняя» и «внешняя» точка зрения). Но ситуация выглядит сложнее, поскольку в данном случае читательское сопереживание персонажу опосредовано переживаниями рассказчика, его вопрошанием к «смысловым проблемам бытия»

ассоциаций и т.п. Отмеченные здесь моменты касаются преимущественно собственно авторской позиции – позиции «над текстом». Рассказчик же как персонаж (и здесь принципиальное различие позиций автора и рассказчика необходимо учитывать) находится в данном случае внутри текста, и его отношение к сюжету лежит в бытовой плоскости – он пишет «не роман, а печальную быль», и рефлексия использования художественных приемов для организации повествования его не интересует. Вместе с тем, его непосредственная роль в реализации повествования (в «искусстве рассказывания») является ключевой – отбор эпизодов и событий, сюжетные повороты, характеристика персонажей, сам ритм рассказывания, развязка сюжетной интриги – все это определяется во многом личностной позицией рассказчика. Мы кратко охарактеризуем круг лишь тех его действий, которые функционально связаны с развитием сюжета. При этом в качестве аналогии воспользуемся идеями В.Я. Проппа (1928) о функциях повествования.

## Мотивация рассказывания

После развернутого вступления, направленного на установление доверительных отношений с читателем, и весьма пространных общих рассуждений (см. выше пункт (а) – «увертюра») рассказчику необходимо переход к изложению конкретной истории. Для этого он объясняет читателю те причины, которые побуждают его обратиться к судьбе бедной Лизы: «Но всего чаще привлекает меня к стенам Синова монастыря – воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!». Сам по себе подобный неожиданный переход от исторических событий («свирепых татар и литовцев») крайне интересен и содержит ряд важных деталей, которые следует уточнить.

Во-первых, слово «воспоминание» означает мысленное воспроизведение чего-то, что сохранилось в памяти. Как правило, это подразумевает обращение к личному опыту, к событиям, очевидцем которых был тот, кто о них вспоминает. Поэтому читатель уверен в том, что рассказчик повествует о событиях, свидетелем которых он был лично. Как это возможно при «воспоминании» об интимных отношениях Эраста и Лизы, если открыто в текст рассказчик введен именно как персонаж, но в то же время он не является непосредственным участником событий, вообще не очень понятно. Но поскольку о любви в тексте пока ничего не говорится (вспоминается «плачевная судьба бедной Лизы»), то подобный вопрос у читателя пока не возникает. Более того, завязка непосредственно любовной интриги существенно отодвинута от этого момента и начнется лишь после большого фрагмента текста (8% от всего объема повести), посвященного описанию истории семьи Лизы. Поэтому читатель рассматривает рассказчика как свидетеля, участника. Своеобразие этой позиции воспринимается чи-

тателем как та художественная условность, которая определяет правило взаимоотношений «рассказчик – читатель», сохраняясь практически до самого конца повести. Однако завершая повесть, буквально в своей предпоследней фразе рассказчик неожиданно для читателя, говоря об Эрасте, вдруг сообщает: «Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могилке». Возникает вопрос: что заставляет (мотивирует) рассказчика произнести эту фразу, а автора принять такое композиционное решение для завершения повести?

Помимо этого, уточняя семантику слова «воспоминание», следует иметь в виду еще две коннотации. Одна из них связана с употреблением слова «воспоминание» для обозначения того, что ушло безвозвратно и сохранилось лишь в памяти. Другая – с теологическим контекстом, где это слово означает концентрацию целостной личности в поисках особых переживаний (например, присутствия Бога) путем устранения отвлекающих моментов. На наш взгляд, обе эти коннотации важны для понимания особого психологического состояния рассказчика, который личностно предельно сконцентрирован на переживании скорби по ушедшей безвозвратно Лизе.

Во-вторых, это использование междометия «Ах!», которое выражает непроизвольное, рефлекторное эмоциональное реагирование организма. Выше мы уже отмечали большое число употреблений этого междометия в тексте, но именно здесь оно встречается впервые. Восклицание – «Ах!» вырывается у рассказчика неожиданно, что свидетельствует об искренности его желания рассказать историю бедной Лизы, рассказать ее «от сердца», не скрывая своих переживаний. Подобная открытость, непосредственность, в каком-то смысле незащищенность рассказчика вызывают и у читателя желание сопереживать ему, откликнуться на его трогательное «Ах!». Это имеет принципиальное значение для получения рассказчиком права стать эмоциональным посредником между читателем и героями повести.

### О времени как структурном элементе сюжета

Выше, в разных частях работы, мы фиксировали целый ряд содержательных

моментов, которые касаются действий, чувств и мыслей рассказчика в различных сценах и эпизодах. Можно условно выделить семь обобщенных функциональных единиц (показателей), определяющих круг действий рассказчика, которые направлены на организацию процесса повествования. К ним можно отнести следующие типы описаний:

- характеристики персонажа (Хп.) – сюда входит широкий набор индикаторов (возраст, пол, внешность, социальное положение, физическое состояние, переживания, чувства, мысли, действия, поступки, моральные суждения, оценки персонажа и др.);
- характеристики взаимоотношений (Вз.) – действие по отношению к партнеру, реакция на поведение партнера, чувства по отношению к партнеру, оценка партнера;
- действия самого рассказчика (Др.) – обращения к читателю, мысли, суждения, его оценки персонажей;
- обстоятельства действия (Од.) – микроистории (история Лизиной семьи, история Эраста после службы в армии);
- эпизоды, определяющие поворот сюжета (Сп.) – внешние обстоятельства (продажа цветов, покупка капель), события (встреча героев, потеря невинности, уход на войну), конфликты между персонажами (разрыв отношений – 100 рублей);
- место действия (Мд.) – окрестности Москвы, Симонов монастырь, улицы Москвы, дом Лизы, берег реки, дубовая роща, дом Эраста, берег пруда, могила Лизы;
- время (Вр.) – вечер, весна, лето, осень, историческое время, тридцать лет, день, другой день, всякий вечер, несколько недель, однажды ввечеру, пять дней сряду, около двух месяцев, в один день, несколько минут, мгновение, за год до смерти.

Приведенные выше семь обобщенных функциональных единиц можно далее дифференцировать с разной степенью подробностей в зависимости от задач анализа. Следует заметить, что три из них (поворот сюжета – Сп., место действия – Мд., время – Вр.) имеют особое значение для структуры нарратива. В данном случае для нас важно лишь продемонстрировать влияние фактора времени как особого «опе-

ратора», влияющего на характер построения и динамику развития сюжета.

Если мы обратимся к авторскому вступлению («сувертюра»), то обнаружим, что здесь время как бы лишено собственно динамического событийного аспекта. Оно привязано к устойчивым координатам: либо к смене времени года (весна, лето, осень), либо к «большому времени» (в его исторической ретроспективе). Характерно, что и пространство так же неизменно и хорошо знакомо рассказчику («никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я»). Подобная неторопливость, «растянутость» протекания времени и «неподвижность» пространства подчеркивают, что разнообразные чувства, переживания и мысли рассказчика связаны с его устойчивым мироощущением. Фиксация определенности жизненной позиции рассказчика, взятой им нравственной ноты крайне важны для организации всего дальнейшего повествования, поскольку рассказчик постоянно и открыто присутствует в ходе всей дальнейшей истории, и читатель должен ощущать его личностную интонацию как нравственный камертон для своих собственных переживаний повести. Подобная неторопливость (почти «неподвижность») времени во вступлении имеет принципиальное значение для создания темпоритмического контраста при изложении быстро сменяющихся друг друга последующих событий Лизиной истории. Особенно явно это проявляется в самом конце повести – в одно мгновение происходит «потрясающее душу» изменение смысла восприятия того места, где происходили ее любовные свидания; «несколько минут» для принятия «мучительного» решения о смерти; 30-35 секунд в режиме реального времени занимает ее последний монолог; миг – уход из жизни.

Анализируя особенности разворачивания сюжета, можно выделить ряд достаточно устойчивых сочетаний указаний на время с другими, выделенными выше, функциональными единицами.

Одно из них – традиционное повествовательное клише, объединяющее время, действие(я) персонажа(ей) и место действия (Вр., Хп., Мд.) – «Прошло два года после смерти отца Лизина. Луга покрылись цветами, и Лиза пришла в Москву с ландышами»;

«На другой день нарвала Лиза самых лучших ландышей и опять пошла с ними в город»; «На другой день ввечеру сидела она под окном»; «Еще до восхождения солнечного луча Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки». Понятно, что последовательность сочетаний может меняться, например, – действие, место и лишь затем время («Они сидели на траве ... смотрели друг другу в глаза ... и два часа показались им мигом») или – время, действие, место («... всякий вечер виделись ... или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов»).

Однако на определенном этапе развития сюжета, время как «оператор», определяющий его динамику, начинает связываться с другими, отмеченными выше функциональными единицами, – эмоциональными состояниями и переживаниями персонажей. Отчетливо эта тенденция обозначилась уже с момента описания сцены падения Лизы: «Таким образом прошло несколько недель. Однажды ввечеру Эраст долго ждал своей Лизы. Наконец пришла она, но так невесела, что он испугался; глаза ее от слез покраснели»; «и в сей час надлежало погибнуть непорочности! – Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей»; «Заблуждение прошло в одну минуту. Лиза не понимала чувств своих, удивлялась и спрашивала»; «Наконец, пять дней сряду она не видала его и была в сильном беспокойстве; в шестой пришел он с печальным лицом ...»; «С сего часа дни ее были днями тоски и горести...». Практически эта связь времени с описанием эмоциональных состояний персонажей или самого рассказчика («Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте») сохраняется до конца повествования. Таким образом, с определенного момента, с кардинального сюжетного поворота – падение Лизы временная динамика повествования отчетливо связывается с эмоциональными состояниями и переживаниями персонажей. В свою очередь, это позволяет уточнить психологическое своеобразие структуры сентиментального нарратива – он строится как временная динамика смены переживаний.

И, наконец, важно обратить внимание на то, что время в повести дано в разных масштабах – от большого исторического, до минуты, мгновения, восклицания «Ах!».

И в конце повести это конкретное состояние «здесь и сейчас» объединяется с ощущением вечности, с единением с природой – «в глазах моих струится пруд; над мною шумят листья».

### «О композиции – развязывание сюжетных узлов»

Напомним, что при анализе первой встречи Лизы и Эраста, комментируя особенности их диалога при продаже цветов, мы отмечали возможность возникновение уже в самом начале чтения повести гипотезы о развитии сюжета в соответствии с распространенными читательскими представлениями об историях соблазнения молоденькой девушки. Основанием для этого служили и манера речи Эраста, и его поведение (предложение несоизмеримо больших денег за цветы, остановка Лизы за руку) и реакция прохожих («мимоходящие начали останавливаться и, смотря на них, коварно усмехались»). Правомерность этой гипотезы неявно, полунамеками и отдельными фразами поддерживается автором и в ходе дальнейшего повествования – реплика матери при рассказе Лизы о предложении ей больших денег за ландыши («Может быть это был какой-нибудь дурной человек»), предложение Эрастом матери денег за Лизину работу (в чем та не усмотрела «никакого худого намерения»), характеристика рассказчиком Эраста («думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах»), требование Эраста к Лизе не рассказывать матери об их свиданиях («Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать») и, наконец, решение Эраста не пользоваться доверчивостью Лизы для удовлетворения своих «сладолюбивых желаний» («не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!»).

Приведенные выдержки показывают, что вероятность сюжета о соблазнении Лизы периодически актуализируется автором на протяжении всего повествования. Но, пожалуй, наиболее явно, именно как проблема – своеобразная «развилка» возможности дальнейшего развития сюжета – тема соблазнения проявляется в тот момент, когда сам Эраст сознательно формулирует свой отказ от физического сближения: «Я буду жить с Лизою, как брат

с сестрою». Казалось бы, после этого высказывания вопрос о соблазнении уже закрыт, и сюжет далее не будет разворачиваться в этом направлении. Но не все так однозначно. Заметим, что в ответ со своей эмоциональной назидательной репликой в повествование вступает непосредственно сам рассказчик («Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце?»), который тем самым ставит под сомнение способность Эраста сознательно контролировать свое поведение. Таким образом, читательские ожидания по поводу развития сюжета, спровоцированные высказываниями Эраста по поводу его действий («буду жить как брат с сестрой ... не употреблю во зло любви ее») переводятся рассказчиком в другую модальность – о личностных качествах Эраста. Подобный перевод из модальности действия в модальность оценки личностных качеств героя снижает остроту читательских ожиданий по поводу дальнейшего развития сюжета о соблазнении. Более того, последовавшая затем сцена с матерью, на первый взгляд, совершенно необязательная и лишь замедляющая темп повествования еще более ослабляет ожидание какого-либо острого сюжетного поворота, который был бы связан с соблазнением. Но подобное «замедление», отклонение от линии взаимоотношений Лизы и Эраста крайне важно для организации партитуры читательских переживаний, поскольку поворот сюжета должен произойти неожиданно.

Действительно, в последовавшей за этим сцене свидания Эраста и Лизы первоначально ничто не предвещает намеренного стремления Эраста к физическому сближению. Внешне все происходит случайно и непредсказуемо для самих участников. В то же время, напомним, что здесь (как мы специально показали выше) проявляется сложная психологическая динамика мотивировок поведения, чувств и переживаний персонажей. Подчеркнем, читателем это стремительное физическое сближение Лизы и Эраста воспринимается как импульсивный порыв чувств – «психологический взрыв». Более того, сам читатель еще не осознал, что подсознательно ожидаемый им сюжет соблазнения Лизы именно «здесь и сейчас» уже реализовался. Лишь рассказчик, в эмоционально вырвавшейся у него реплике (Ах, Лиза,

Лиза! ... Где – твоя невинность?»), определяя это сближение как падение Лизы. Заметим, что и сами персонажи еще не поняли смысл произошедшего. Хотя различия в их психологических переживаниях случившегося (у Лизы – страх, раскаяние; у Эраста – ощущение пустоты) обнаруживаются сразу же после акта соития.

Дальнейший ход повествования развивается уже в соответствии с первоначальной гипотезой о соблазнении. У Эраста в отношениях с Лизой место «платонической любви» занимает «презренное сладострастие». В этом плане с Лизой Эраст не чувствует удовлетворения и поэтому сокращает свои свидания с ней. Однажды после пятидневного отсутствия он появляется и сообщает Лизе внешне благовидный повод для расставания (реальность которого весьма сомнительна для читателя) – необходимость отправиться на войну. Происходит объяснение в любви и прощание: «Помни, помни свою бедную Лизу, которая любит тебя более, нежели самое себя!». Здесь можно было бы поставить точку – сюжет завершен.

В психологическом отношении этот момент крайне интересен, поскольку свидетельствует об аффективной значимости для нее своих отношений с Эрастом, о переносе их во внутренний план, где они проживаются и осмысливаются (интериорируются) в форме внутренних диалогов с ним, Лиза «удерживает» эти отношения во внутреннем плане

Но точка не ставится. Напомним цепь последовавших за этим сцен. Оказывается, что не все узлы сюжета еще развязаны – Эрасту надо попрощаться с матерью Лизы. Для читателя же во взаимоотношениях героев все уже очевидно, и эта сцена нужна лишь формально, для учета обстоятельств («правдоподобия») рассказываемой истории, поскольку и для Лизы, и для Эраста важны отношения с матерью. Например, Эраст не может «просто пропасть», не объяснившись с матерью, не дав денег. Однако замедление – оттягивание конца истории важно не только в силу формальных соображений о необходимости соблюдения правдоподобия, но и в содержательном отношении. Эта сцена, как мы показали выше, играет важную роль для проявления психологических особенностей персонажей: для Эраста – для самоутверждения в принятом им решении о расставании, для Лизы – для переживания чувства вины перед матерью за свое падение. И толь-

ко после этой сцены с помощью резкого монтажного перехода дается описание сцены прощания героев, которая заканчивается следующим образом: «Лиза рыдала – Эраст плакал – оставил ее – она упала – стала на колени, подняла руки к небу и смотрела на Эраста, который удалялся – далее – далее и, наконец, скрылся – воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти». Пожалуй, вот теперь можно поставить точку – теперь сюжет о соблазнении уже окончательно завершен.

Но оказывается, что этот «второй финал» тоже еще не окончательный. Почему рассказчик медлит? Что им еще недоговорено? Здесь мы сталкиваемся с совершенно неожиданным поворотом сюжета – после сцены прощания дается довольно большой фрагмент текста, где в форме внутренней речи Лизы описываются ее мысли о матери и о своих отношениях с Эрастом. В психологическом отношении этот момент крайне интересен, поскольку свидетельствует об аффективной значимости для нее своих отношений

с Эрастом, о переносе их во внутренний план, где они проживаются и осмысливаются (интериорируются) в форме внутренних диалогов с ним, Лиза «удерживает» эти отношения во внутреннем плане. Если для Эраста, как мы уже отмечали, история любовных отношений завершена, то для Лизы она продолжается, длится. При этом читатель видит наивность, романтизм восприятия ею своих отношений с Эрастом – Лиза совершенно не подозревает (в отличие от читателя), что Эраст ее уже бросил.

Этот момент имеет принципиальное значение, поскольку для рассказчика крайне важно показать всю неожиданность для Лизы и самой встречи с Эрастом, и его жестокости по отношению к ней: «Вот сто рублей – возьми их, – он положил ей деньги в карман, – позволь мне поцеловать тебя в последний раз – и поди домой». Прежде нежели Лиза могла опомниться, он вывел ее из кабинета

и сказал слуге: «Проводи эту девушку со двора». Здесь уже совершенно окончательно подтверждается (правда, с рядом нюансов) первоначальная читательская гипотеза о совращении Лизы. После этого, уже «третьего финала» можно ставить окончательную точку. Ну, если не здесь, то чуть позже, добавив в качестве завершения, как это принято в текстах подобного жанра, обобщающую реплику рассказчика. Это и происходит. Вот она ожидаемая фраза рассказчика: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте – готов проклинать его – но язык мой не движется – смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему». Но, заметим, и это не конец истории. Здесь рассказчик делает кардинальный поворот в своем повествовании, объясняя читателю отказ Эраста от Лизы не заранее продуманным обманом, а сложившимися обстоятельствами (крупный проигрыш и долги, побудившие к обещанию жениться на богатой вдове). Тем самым рассказчиком сохраняется (минимально, лишь намеком) возможность неоднозначной оценки Эраста читателем и, в то же время, открывается перспектива для нового сюжетного хода. Такой поворот действительно необходим. Выше нами обсуждалась сюжетная линия, которая связана с поведением Эраста, где читательским ориентиром развития повествования выступает ожидание «соблазнения Лизы». Но существует и другой, параллельно развивающийся, слой повествования, который мы также специально анализировали. В действенно-целевом отношении он конкретно не определен, но задан рядом сцен, отражающих любовные романтические переживания Лизы: первая встреча с Эрастом в Москве, поиск встречи с ним в Москве на следующий день, Лизина реакция на приход Эраста к ним в дом, ее бессонная ночь, первый поцелуй, любовные свидания, потеря невинности, дальнейшие свидания с Эрастом, его прощание на войну.

Эта сюжетная линия развернутых в своей временной динамике переживаний Лизы (преимущественно выраженных в форме ее внутренних диалогов) требует своего завершения. Поэтому, подводя итог теме соблазнения, которая связана с поведением Эраста, рассказчик вновь возвращается к рассказу о Лизе, ее переживаниях, т.е. к другой (пожалуй, ос-

новой) сюжетной линии своего повествования. Показательно, что реакция Лизы на измену Эраста («ее мысли, ее чувства») передается рассказчиком в особой форме ее внутренней речи, которая носит выраженный аффективный характер: фиксированность на самом факте измены (без поиска конкретного решения) и интрапунитивность (направленность агрессии на себя). Здесь автор дает классический пример психологической реакции на фрустрирующую ситуацию, которая может привести к суициду. Схематично она выглядит следующим образом: ситуация безвыходная – жизненный смысл потерян – я должна быть наказана («Он любит другую? Я погибла! ... Мне нельзя жить ... Горе мне!»).

Автор не только тонко дифференцирует смену внутренних психических состояний Лизы, но идет дальше, фиксируя влияние аффекта на изменение структуры жизненных смыслов, которые определяют в конечном счете ее поведение. Напомним, что Лиза, находясь во власти подсознательного любовного влечения к Эрасту, физически оказалась в том эмоционально значимом для нее реальном пространстве («ноги сами привели»), где происходили ее любовные свидания с ним, где она потеряла невинность. Возникает своеобразный эмоциональный диссонанс, поскольку воспоминание о тех прошлых радостных любовных переживаниях, спровоцированное восприятием данного конкретного физического пространства, явно не соответствует ее нынешней жизненной ситуации. Таким образом, это место, куда она бессознательно пришла, и есть, в переносном смысле, тот психологический «узелок на память» (по А. Н. Леонтьеву, 1981), развязав который она выпустила лавину стремительно нахлынувших воспоминаний и переживаний. С ними психологически Лиза не может справиться – они есть, и они, вместе с тем, уже невозможны, поскольку не соответствуют ее реальной жизненной ситуации. Физическая реальность активизирует подсознание, напоминая о радостном прошлом, актуальный же план сознания при восприятии этого же пространства фиксирует, что этих переживаний вновь уже никогда не будет – они умерли. Восприятие реального физического пространства способствует актуализации удерживаемого Ли-

зой в ее памяти психологического поля («психологического поля» по К. Левину) тех позитивных «романтических» смыслов и переживаний, которые уже несовместимы с ее нынешним аффективным состоянием. Это «двойное видение» мучительно. И, если разрушить физическое пространство, напоминающее о прошлом невозможно, то тогда остается одно – разрушить себя, уйти из него, убежать ... – броситься в смерть. Этот выбор и делает Лиза: «страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее».

Автор не только тонко дифференцирует смену внутренних психических состояний Лизы, но идет дальше, фиксируя влияние аффекта на изменение структуры жизненных смыслов, которые определяют в конечном счете ее поведение

Однако просто уйти, не выразив себя непосредственно, не сказав своих последних слов, она не может. Читатель с помощью рассказчика видит лишь «мучение на лице», и еще не знает о принятом Лизой решении, о конкретном содержании ее «мучений». Их надо как-то ему передать. По законам жанра, Лиза не может обратиться непосредственно к читателю, поскольку она внутри сюжета. По установленным в повести правилам художест-

ти какой-то психологически оправданный способ построения сюжета, который позволит экстерниоризировать внутреннюю речь Лизы. Для решения этой задачи используется специальный прием – в сцену вводится новое действующее лицо – соседская дочь, к которой и обращается Лиза со своими последними словами. Их уже может услышать рассказчик, а, следовательно, и читатель. Подчеркнем, что за этим, внешне простым композиционным решением – введением в сцену нового персонажа, к которому обращается Лиза,

лежит художественно-творческая интуиция автора, основанная на его глубоком психологическом чувстве художественной правды.

Каковы же прощальные слова Лизы? Что она говорит в эти последние 30 секунд своей жизни? В чем состоит смысл ее высказывания? Обращаясь к анализу ее речи, выделим два принципиально важных в психологическом отношении моменты.

Восприятие реального физического пространства способствует актуализации удерживаемого Лизой в ее памяти психологического поля («психологического поля» по К. Левину) тех позитивных «романтических» смыслов и переживаний, которые уже несовместимы с ее нынешним аффективным состоянием. Это «двойное видение» мучительно

венной коммуникации (рассказчик – персонаж – читатель) ее внутренний монолог о принятом решении читатель без помощи рассказчика не услышит. Но и рассказчик о Лизинем решении ничего не может знать. Не может он «услышать» и передать ее внутреннюю речь, поскольку в данной сцене он находится во внешней позиции по отношению к Лизе. Присутствуя в сцене «здесь и сейчас», он может видеть только «мучение изобразившееся на лице ее».

Повторимся, уйти, не сказав своих последних слов, не простившись с читателем, который сочувствовал ей на протяжении всей повести, Лиза не может. Вернее, автор не может этого допустить, поскольку подобный уход героини разрушит психологическую структуру читательского сопереживания. Поэтому автору надо най-

Первый момент касается непосредственно содержания. Подчеркнем, что основной мотив («посыл») ее высказывания связан с просьбой прощения у своей матери. При этом заметим, что в данный момент читатель о матери скорее всего даже не помнит, поскольку его внимание привлечено к взаимоотношениям Лизы с Эрастом, и он сейчас ждет реакции Лизы именно на действие Эраста. Поэтому обращение Лизы к матери оказывается для читателя явно неожиданным, что привлекает его внимание и усиливает включенность в происходящее. Таким образом, здесь происходит «торможение», ожидаемой читателем непосредственной реакцией Лизы на поведение Эраста, а это в силу «эффекта незаконченного действия» (Левин, Зейгарник, 2001) требует сво-

его завершения. Эта трагическая реакция Лизы неизбежно произойдет уже через несколько секунд, но сейчас она автором намерено оттянута (заторможена).

Если для читателя отношения Лизы с матерью играют второстепенную роль в развитии сюжета, то для Лизы они жизненно значимы, поскольку с ней она, напомним, симбиотически связана. Мать для нее является центром любви и постоянной заботы («... ты кормила меня своею

ее»). Подобным способом – организуя их совместное общение, она пытается разрешить свой внутренний конфликт, вызванный необходимостью выбора между ними. Обостряется это чувство вины перед матерью, приобретая уже совершенно новые черты, после потери невинности («Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!»). Особенно отчетливо это проявилось в сцене последней встречи Эраста с матерью перед его уходом на войну (ее мы

показаться на первый взгляд. Что означает сведение Лизой истории своей любви к простой фабуле соблазнения: «я любила – он изменил»? Психологически это свидетельствует об уничтожении для нее смысла своих романтических переживаний в отношениях с Эрастом. В данной точке повествования происходит кардинальное событие, когда сходятся две сюжетные линии: романтическая любовь и линия соблазнения. Происходит, в терминологии Л. С. Выготского, их «замыкание», и в результате романтическая линия оказывается уничтоженной. Вот теперь это уже действительно финал истории.

Если на уровне повествования мы дошли к уничтожению одной из двух основных сюжетных линий (линии романтических переживаний), то на уровне личности подобное взрывное уничтожение важнейших жизненных смыслов означает гибель («без тебя жизнь не жизнь», как говорила Эрасту в свои счастливые минуты Лиза). И теперь Лизе нужно лишь мгновение, чтобы решиться покончить с собой.

Сам ее уход из жизни, его стремительность, внешняя простота выбранного способа и краткость его описания – «Тут она бросилась в воду» – также требуют специальных комментариев. Монолог Лизы, важный для понимания особенностей осмысления ею своей жизненной ситуации, вместе с тем «тормозит» (как мы уже отметили выше) ожидаемую читателем, ее непосредственную реакцию на измену Эраста. Сам характер этой реакции, по художественному замыслу автора, надо вывести из плоскости обыденных житейских отношений (бытовой реакции на измену любовника), придать реакции особое трагическое звучание. Для этого и нужен монолог Лизы. Сам он внешне предельно прост, лишен какой-либо возвышенности и сумбурен, поскольку в нем важно отразить, прежде всего, волну нахлынувших на Лизу чувств. Ощущение же трагизма возникает за счет изживания Лизой романтических иллюзий, сведения любовных отношений к тривиальной измене – предпочтению Эрастом другой женщины, которой он дал слово («помолвил») жениться. Поскольку читатель уже ждет реакции Лизы, то описывать детально ее самоубийство у автора нет необходимости. Автору достаточно просто подтвердить

Интерпретация тех личностных изменений, которые происходят с Лизой в этот момент, не так проста, как может показаться на первый взгляд. Что означает сведение Лизой истории своей любви к простой фабуле соблазнения: «я любила – он изменил»? Психологически это свидетельствует об уничтожении для нее смысла своих романтических переживаний в отношениях с Эрастом

грудью и ходила за мною, когда я была ребенком; теперь пришла моя очередь ходить за тобою»). Поэтому обращение Лизы с последними словами к матери естественно и психологически оправдано. Более того, если следовать жизненной логике, то оно просто необходимо. Подобная психологическая оправданность данного сюжетного хода важна для поддержания у читателя состояния психологического доверия к происходящим событиям.

Сама просьба Лизы о прощении завершает важную сюжетную линию, связанную с ценностно-смысловым конфликтом, возникшим в треугольнике отношений Лиза – Мать – Эраст. В ходе статьи мы специально рассматривали содержание этого конфликта, используя психоаналитические представления о структуре личности («Оно – Я – сверх-Я»), поэтому не будем здесь повторять эту интерпретацию о возникновении у Лизы чувства вины перед матерью. Напомним только, что впервые это чувство возникает у нее уже на первом свидании с Эрастом, когда она соглашается не рассказывать матери об их встречах. Таким образом, в самом начале ее любовные отношения оказываются омрачены (в силу требований Эраста) угрозой разрыва доверительных отношений с матерью и, как следствие, возникшим чувством вины перед ней. Заметим, это чувство вины перед матерью подсознательно существует у нее наряду с романтической влюбленностью в Эраста. Отсюда неслучайно ее желание встреч Эраста с матерью («Лиза требовала, чтобы Эраст часто посещал мать

также ранее подробно анализировали). Наконец, непосредственно в последней сцене у нее вновь обостряется чувство вины перед матерью, но содержательно оно изменяется – главное переживание состоит не в сокрытии от матери своей любви, а в том, что она ошиблась в любимом человеке, в его чувствах к ней (теперь это уже жестокий человек, «он изменил мне»). Таким образом, переживание чувства вины перед матерью имеет в повести сложную партию, которая обусловлена отдельными событиями в структуре сюжета: сокрытие своей любви к Эрасту («измена» матери) – потеря невинности (грехопадение) – измена Эраста (чувство отверженности).

Вторым важным моментом при психологическом анализе последнего монолога Лизы является определение его значения для общей структуры повествования. В этом могологе Лиза в сжатом виде излагает основной сюжет своей любовной истории: «... скажи ей, что Лиза против нее виновата, что я тайла от нее любовь свою к одному жестокому человеку, – к Э... На что знать его имя? – Скажи, что он изменил мне, – попроси, чтобы она меня простила, – бог будет ее помощником ...». Данное высказывание можно рассматривать как краткое обобщение всей истории на уровне фабулы. Это в свою очередь очередной – уже «четвертый» финал повести, завершающий любовную историю, но теперь он дается от лица Лизы.

Интерпретация тех личностных изменений, которые происходят с Лизой в этот момент, не так проста, как может

читательское ожидание самой трагично-стью поступка – самоубийство (главное, чтобы оно был психологически обосновано). Поэтому здесь важны краткость и простота действия, детали же «дорисует уже сам читатель. Более того, конкретное действие по совершению самоубийства почти «спрятано», о нем сказано просто и коротко – «бросилась в воду». Но в этой простоте и, в то же время, необратимости случившегося (крайне важно, что автор не упускает именно этого момента необратимости – «Анюта ... не могла спасти ее»; «но она была уже мертва») проявляется истинный трагизм истории Лизинной любви.

Возврата нет, здесь действительно наступает конец любовной истории. Но еще не заканчивается сама повесть. Теперь на передний план вновь выходит рассказчик, который, как и в самом начале повести (см. подраздел «Увертюра»), напрямую обращается к читателю. Происходит возврат к исходной коммуникативной ситуации прямого общения «рассказчик – читатель». Подобное непосредственное включение в действие рассказчика не является лишь формальным композиционным приемом, когда стилистически связываются конец и начало повествования. Это не просто обрамление – своеобразная литературная рамка, в которую вставлена любовная история, история, которой рассказчик, «проливая слезы нежной скорби», делится со своим читателем. Для полного ее завершения надо «развязать» еще отдельные сюжетные узлы, ответив на вопросы, которые касаются двух других персонажей: что стало с матерью Лизы? что – с Эрастом?. Эту собственно повествовательную функцию рассказчик реализует, сообщая, что оба персонажа умерли. Их история завершилась, их действия закончены. Тем самым, завершился и весь рассказ о «реальных» событиях. И здесь логика построения повествования о них проста и понятна.

Однако, как это ни парадоксально (на первый взгляд), но история самой Лизы оказывается незавершенной: «Там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!». Не завершена она и для самого рассказчика: «Когда мы там, в новой жизни, увидимся, я узнаю тебя нежная Лиза!». По поводу этой незавершенности можно высказать ряд соображений, которые касаются пси-

хологических моментов важных для понимания особенностей как построения, так и восприятия художественного текста.

Если на житейском уровне история окончена – все сюжетные «узлы в ней развязаны», и жизнь Лизы в этом мире прервалась мгновенно, то в чувствах рассказчика, в его вере в бесконечность существования – вере в «там» любовь, как в бескорыстное чувство любования другим, живет. Она будет жить и в читателе, определяя для него смысл человеческого существования

**Во-первых**, заметим, что в основе подобной «незавершенности» Лизинной истории лежит интуитивный учет Карамзинем тех психологических механизмов, которые касаются феноменов возврата и запоминания незаконченных действий (Левин, 2001, Зейгарник, 2001). Если Лиза в своем монологе, обращенном к матери (и косвенно к читателю), подвела итог и завершила свою историю, то для рассказчика эмоциональная связь с ней по-прежнему существует, длится. Отсюда можно сделать вывод о том, что рассказчик, продолжающий мысленное общение с Лизой, приобщает и читателя к сопереживанию, провоцирует его к поиску своих личностных смыслов в связи с данной историей, к своему собственному, уже читательскому, и в этом отношении со-авторскому завершению истории любви.

**Во-вторых**, на погружение читателя в поле жизненных смыслов, актуализированных рассказанной историей, принципиальное влияние оказывает интонация рассказчика. Это тот эмоциональный камертон, относительно которого настраивает свои переживания читатель. Напомним, что уже в самом начале повести рассказчик выразил свое особое сентиментальное отношение к жизни, приступая к рассказу истории Лизинной любви: «Я люблю те предметы, который трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!». Эта же интонация звучит и в конце: «Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом». Крайне важно, что рассказчик, завершая повесть, не просто «развязывает сюжетные узлы», но и оформляет рассказанную им историю единой «рамкой» сентиментального переживания. Способность услышать эту интонацию рассказчика и откликнуться на нее является важнейшим условием читательского проникновения в смысловое пространство художественного произведения.

**И**, наконец, в-третьих, особое значение имеет общая мировоззренческая позиция рассказчика. Это еще один крайне

важный психологический аспект, определяющий своеобразие завершения и оформления всей повести общей рамкой непосредственного обращения рассказчика к читателю. Напомним, что уже в самом начале повествования рассказчик, рассуждая о вечной красоте природы и о большом историческом времени, затрагивает тему жизни и смерти («глухой стон времени» и «развалины гробных камней» у стен Симонова монастыря, потеря жизненных сил и устремлений у старца, невозможность их реализовать у юного монаха). И, завершая повесть, рассказчик вновь возвращается к этой теме, стремясь тем самым дать философско-художественное обобщение рассказанной им истории любви бедной Лизы.

Действительно, если на житейском уровне история окончена – все сюжетные «узлы в ней развязаны», и жизнь Лизы в этом мире прервалась мгновенно, то в чувствах рассказчика, в его вере в бесконечность существования – вере в «там» любовь, как в бескорыстное чувство любования другим, живет. Она будет жить и в читателе, определяя для него смысл человеческого существования. К этой вере, к универсальной триаде «любовь – жизнь – смерть» рассказчик стремится приобщить своего читателя через ощущение вечности, спокойной красоты природы: струящегося перед глазами пруда, шумящих над головой листьев.

### «И последний узел – А был ли Эраст?»

Ну что же, надо завершать... Я помню твою просьбу: «только не говори им, что и крестьянки любить умеют». Как ты заметила, я старался обойти эту тему. Постоянно уходил куда-то в бок, занимаясь «психологическими упражнениями». Лично для меня они были бесполезны.

Эффект замыкания друг на друга разных сюжетных линий, вызывающий психологический взрыв или переживание, связанное с выходом повествования в другое, нереальное пространство (пространство «там»), – все это, во-многом, совпадает с теми психологическими феноменами, порождаемыми при восприятии искусства, которые обсуждал в своих исследованиях Л. С. Выготский. Отчетли-

Эффект замыкания друг на друга разных сюжетных линий, вызывающий психологический взрыв или переживание, связанное с выходом повествования в другое, нереальное пространство (пространство «там»), – все это, во-многом, совпадает с теми психологическими феноменами, порождаемыми при восприятии искусства, которые обсуждал в своих исследованиях Л. С. Выготский

вое проявление этих же феноменов при анализе «Бедной Лизы» дает основание рассматривать их в качестве своеобразных, культурно обусловленных архетипов тех психологических переживаний, которые возникают при восприятии искусства. Замечу, что и «Легкое дыхание» Ивана Бунина, которое специально анализировал Выготский, строится, во-многом дублируя эту же схему повествования: природа – могила молодой героини – любовная интрига (сворачивание) – ... (далее у Бунина по-другому, но финал похож) ... – последние слова героини – новый герой – могила героини – природа. Понятно, что сходство весьма условно, это всего лишь невольная читательская ассоциация. Бунинский текст написан сто с лишним лет спустя после «Бедной Лизы» и относится к описанию событий, происходящих в другой социальной среде, к персонажам с другими характерологическими особенностями, основан на принципиально ином по своему содержанию конфликте. Но, вместе с тем, устройство самой «художественной машины», порождающей эстетическую реакцию (например, сочетание отдельных элементов сюжета), во-многом схоже. Как видно из результатов проведенного анализа, повторяются и феномены психологических переживаний, возникающие при восприятии этих произведений. Это дает основание говорить о подтверждении ключевой гипотезы Выготского – психологический механизм эстетического переживания определяется структурными особенностями художественного произведения.

Впрочем я отвлекся. Опять ушел куда-то в сторону.

Да, кстати, а почему ты считаешь, что сама тема – «крестьянки любить умеют» – банальна.

Ведь в психоаналитическом плане здесь Карамзин глубоко копнул – в Лизе нет эротизма, поэтому ее романтизм после потери невинности неадекватен представлениям Эраста, она не может («не умеет»)

реализовать другую культурную модель интимных отношений. Лиза о ней просто ничего не знает, поскольку «не умеет ни читать, ни писать». Важный для Эраста стиль эротических отношений, основанный на иных культурных представлениях и нормах, оказывается ей недоступен. Если же попробовать подойти к истории Лизы и Эраста с этой, «не художественной» и, безусловно, весьма спорной в этическом отношении позиции (но близкой и понятной для современного профессионального психотерапевта), то, возможно здесь, переведа историю Лизы в плоскость развития «реальных» отношений, есть о чем порассуждать. На подобный перевод в реальную жизненную плоскость провоцирует и сам рассказчик, который, по его же словам, «пишет не роман, а печальную быль». Тогда, как мне представляется, и пожилая богатая вдова, которая «давно любит» Эраста, окажется не случайной «художественной» деталью в повести. Ведь не из-за денег же только Эраст дал ей слово жениться? А Лизе, кстати, – не дал. Правда, по ее же словам, и не нужна была ей его клятва – она просто ему доверилась. Да, и сам набор характеристик – «пожилая богатая вдова» может быть указан рассказчиком не только для того, чтобы показать то, как «низко пал» Эраст («Я забываю человека в Эрасте»), променяв на вдову, лишь «вздыхнув», свою «пастушку». Может быть вдова «любит» его иначе, чем Лиза, любит с тем «сладострастием», которым (напомним – лишь «на время») пресытился Эраст, и которого он, в то же время, подсознательно желает? И почему он «до конца

жизни своей был несчастлив»? Ведь сама история с Лизой длилась совсем недолго – примерно с мая по сентябрь (а если убрать два месяца отсутствия Эраста на войне, то это вообще мимолетный случай). Может быть он несчастлив в силу этой постоянной раздвоенности своих желаний, расколотости своего Я, невозможности соответствовать своим идеалам?

И вот еще: «А был ли Эраст?». Не удивляйся этому вопросу.

Признаюсь, при чтении повести меня смутил ряд деталей. Сами они относятся к разным уровням организации текста, и частично я их уже отмечал. Укажу здесь лишь три, которых, как мне кажется, достаточно для того, чтобы обосновать свое предположение. Во-первых, это коннотация слова «воспоминание», где одним из значений является обращение к сохранившимся в памяти событиям личного опыта. Этот ценностный ориентир, особая сентиментальная интонация рассказчика как живого свидетеля истории любви определены уже в самом начале рассказа. Но и в конце повести рассказчик произносит, правда уже другое, но схожее по смыслу слово: «Когда мы ... увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!». Здесь следует уточнить, что одно из словарных значений глагола «узнавать» – обнаруживать, признавать знакомое. Эта перекличка слов (мое «воспоминание» и я «узнаю») в начале и в конце текста повести как своеобразная смысловая интонационная рифма задает ощущение особой личной близости рассказчика и Лизы, близости, от которой рассказчику никуда не деться. Во-вторых, это описание физического состояния рассказчика, точнее – его позы, в последней сцене: «Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха». Если следовать словарному определению, то «опершись» означает – прислониться к кому-либо, налечь на кого-либо (что-либо), перенеся на него часть тяжести своего тела. Учитывая это значение слова «опершись», можно представить, что рассказчик полулежит на могиле Лизы (или сидит, обнимая ее). Подобное положение тела возможно, на мой взгляд, только при очень близких отношениях пришедшего к могиле. Подчеркну, Карамзин точен в употреблении слов, и эта деталь не случайна – не «посторонний» человек пришел к могиле. В-третьих, это явно придуманный,

как дань жанру, нарочито литературный конец, где рассказчик объясняет читателю, что он узнал историю от Эраста: «Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могилке». И вот здесь, в самом стремлении рассказчика быть точным, многое не сходится. С одной стороны все точно – «за год до смерти», но, с другой – мы ничего не знаем о том, когда умер Эраст. Знаем, что он был «до конца жизни своей несчастлив», но не знаем сколько он прожил. Да и что он мог поведать рассказчику, кроме фавулы? Ведь в повести практически нет его личных, интимных переживаний; Эраст вообще описывается в повести рассказчиком извне – с внешней позиции, отстраненно. Подобное нагромождение «точных» деталей рождает подозрение, что этим рассказчик стремится что-то скрыть. Скрыть то главное, на чем строится вся концепция самого рассказчика: «пишу не роман, а печальную бль».

Для того, чтобы спасти эту концепцию, точнее – свою читательскую «веру в предлагаемые рассказчиком обстоятельства», надо сделать следующий рискованный шаг – мы должны, пожалуй, впервые, не поверить рассказчику и предположить, учитывая приведенные выше соображения, что Эраст это только маска, маска за которой скрывается сам рассказчик.

Если мы принимаем это предположение, то тогда меняется вся художественная концепция повести. Так же как Лизу «ноги сами привели» к месту ее любви и падения, так же и рассказчика влечет к себе это место, где он испытал как свой восторг и «восхищение» наивной любви, так и свое предательство. Все повествование тогда воспринимается как попытка исповеди человека, пытающегося «примириться», но примириться уже с самим собой. И тогда иначе раскрывается смысл фразы о том, что он («Эраст») считал себя убийцей Лизы и «был до конца жизни своей несчастлив». Но «убийцей» Лизы стал он не в тот момент, когда выгнал ее, а гораздо раньше. Вспомним слова Эраста, обращенные им к самому себе: «не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив». Это сопоставление, эта возникающая смысловая рифма «несчастлив – счастлив» в финале показывает, что личное несчастье его началось тогда, когда любовь, от-

крытость, доверие другого к нему употреблены были им во зло этому другому. И именно это, стыдясь самого себя, спрятавшись под маской Эраста, пытается изжить («выговорить») в своей исповедальной повести рассказчик. Но изжить в себе Эраста, примириться с самим собой можно только путем искренних переживаний, когда комок в горле, когда уже не стыдишься собственных слез. Напомню

Для того, чтобы спасти эту концепцию, точнее – свою читательскую «веру в предлагаемые рассказчиком обстоятельства», надо сделать следующий рискованный шаг – мы должны, пожалуй, впервые, не поверить рассказчику и предположить, учитывая приведенные выше соображения, что Эраст это только маска, маска за которой скрывается сам рассказчик

известную фразу Мераба Мамардашвили: «человек начинается с плача по умершему». В его понимании это не тяга к смерти, а символ жизни. И в этом суть сентиментализма: примириться не умом, а чувством.

Если согласиться с тем, что за маской Эраста скрывается рассказчик, то тогда возникает возможность под особым углом зрения рассмотреть психологические особенности и того центрального механизма воздействия искусства, который Выготский обозначал как «тонкий яд». Суть его состоит в следующем.

«Тонкий яд», по мысли Выготского, означает особое (часто смутное, неосознанное) переживание, связанное с рассогласованием представлений читателя о верности основной, лежащей на поверхности идеи художественного произведения – «то, да не то». Выготский прослеживал этот феномен при анализе особенностей восприятия произведений разных жанров (басни, новеллы, трагедии)

Напомню, «тонкий яд», по мысли Выготского, означает особое (часто смутное, неосознанное) переживание, связанное с рассогласованием представлений читателя о верности основной, лежащей на поверхности идеи художественного произведения – «то, да не то». Выготский прослеживал этот феномен при анализе особенностей восприятия произведений разных жанров (басни, новеллы, трагедии). Наиболее простой пример – это рассогласование морали и читательского переживания в басне. Так, в басне Крылова «Стрекоза и муравей» за внешне справедливым утверждением муравья: «так поди же, попляши!» скрывается его жестокость, поскольку он посылает стрекозу на явную гибель. Отсюда вопрос о справедливости

морали, ее безусловности. По сути дела, «тонкий яд» – это постановка вопроса о психологических особенностях процессов смыслообразования при восприятии художественного произведения.

В нашем случае ситуация сложнее, по сравнению с приведенным выше примером анализа басни. Почему история трагической любви, закончившаяся самоубийством героини, вызывает у читателя

после прочтения повести светлое чувство? Сама констатация подобного переживания свидетельствует о действии «тонкого яда». Мы почувствовали результат, но каков психологический механизм его действия? Попытаемся ответить на этот вопрос.

Отметим, еще раз, что любовная история Лизы и Эраста завершилась, когда загнулись друг на друга две параллельные сюжетные линии: романтической любви и соблазнения. Произшедший в результате подобного «замыкания» смысловой взрыв привел к уничтожению сюжета ро-

мантических отношений – победу одержал сюжет соблазнения и, соответственно, реалистическая линия повествования. Теперь вместо Лизы в качестве объекта читательской идентификации оказывается рассказчик, продолжающий уже напрямую (как и в самом начале повести) свое непосредственное общение с читателем. Подчеркнем, что он реализует прямое общение с читателем именно в результате сюжетного взрыва, который уничтожил романтическую линию отношений. Внешне он (рассказчик) продолжает реалистическую линию повествования – развязывает окончательно сюжетные узлы, описывая то, что произошло с остальными персонажами после смерти Лизы. Весь его рассказ выглядит достоверно и не вызывает

ет сомнения, поскольку в основе идентификации с рассказчиком лежит первоначально сформировавшееся и постоянно присутствующее у читателя чувство доверия к нему как к свидетелю. Но теперь, с учетом приведенных выше аргументов, возникает сомнение в том, что рассказчик просто «свидетель», а не участник романтической истории. А это, в свою очередь, кардинально меняется смысловое понимание повести. Тогда оказывается, что лишь внешне романтическая линия повествования прекратилась, умерла вместе со смертью Лизы. Она живет и звучит в интонации рассказчика. И поскольку теперь читатель идентифицируется с рассказчиком, сохранив доверие к нему, на самом деле победу одерживает романтическая линия – в лице рассказчика, поборовшего в себе Эраста. Это ощущение веры в возможность признания своей вины – вины того, кто скрывался под маской Эраста свидетельствует о его победе над собой. Сама возможность пережить раскаяние и примириться с самим собой путем сопереживания, сочувствия рассказчику (иден-

тификации с ним) психологически крайне важно для читателя. Прочитав повесть, читатель завязывает уже свой особый «узелок на память», но не в банальном и плоском понимании «знакового опосредования», а в символическом, в том глубоком первоначальном значении, которое было связано у Выготского с эмоциональным, смысловым проживанием (переживанием) событий как собственной, так и чужой жизни и со взглядом на искусство как на «общественную технику чувства». Здесь вопрос касается уже не развития высших психических функций, а лежит в плоскости личностного развития, «творении себя по мере человеческого рода».

XXX

### Заключение

**Я** попытался выделить целый ряд разнообразных психологических феноменов, достаточно отчетливо проявляющихся при анализе восприятия повести

«Бедная Лиза», и сопоставить их с особенностями текста, выделив при этом те художественные приемы, которые их порождают. Центральными здесь являлись вопросы, касающиеся изучения своеобразия психологических механизмов художественного переживания и смыслообразования при чтении повести. Для меня важно попытаться вплести в единый веночек объяснительные модели и представления используемые в филологических и психологических работах с тем, чтобы прояснить своеобразие сентиментального чувства, услышать его особую эмоциональную «робкую» ноту «до» и дотянуть ее.

Тебе это было хорошо знакомо, но для меня по-прежнему остается загадкой. Ах! Дело ведь не в том, что «слезы близко к глазам расположены», а в особом состоянии «присутствия» в мире, желании «быть». Сказать тебе это тогда я не успел ... Теперь этот веночек размышлений тебе.

*Баконка, самоизоляция  
Апрель- май, 2020*

### Литература:

- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979.
- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Советский писатель, 1963. – 363 с.
- Выготский Л.С. Психология искусства. – Москва : Искусство, 1968. – 575 с.
- Гуковский Г.А. Карамзин // История русской литературы. В 10 тт. Т. V. Ч. I – Москва; Ленинград : Изд.-во АН СССР. – 1941. – С. 55–105.
- Зейгарник Б. Запоминание законченных и незаконченных действий. // Левин К. Динамическая психология : избранные труды. – Москва : Смысл, 2001. – 427–495.
- Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – Москва : Наука, 1976. – 304 с.
- Карамзин Н.М. Бедная Лиза // Карамзин Н.М. Избранные произведения. В 2 тт. Т. 1. – Москва; Ленинград : Художественная литература, 1964. – С. 605–621.
- Карамзин Н.М. История государства Российского. – Москва : Книга, 1988.
- Карамзин Н.М. Чувствительный и холодный // Карамзин Н.М. Избранные произведения в 2 тт. Т. 1. – Москва; Ленинград : Художественная литература, 1964. – С. 740–754.
- Левин К. Динамическая психология : избранные труды. – Москва : Смысл, 2001. – 572 с.
- Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. – Москва : Изд.-во МГУ, 1981. – 584 с.
- Лотман Ю.М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII в.) // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской литературы. XVIII век : сб. 7. – Москва; Ленинград : Наука, 1966. – С. 280–285.
- Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 2. – Петербург : Товарищество А.Ф. Маркс, 1915.
- Набоков В. Писатели, цензура и читатели в России // В. Набоков Лекции по русской литературе. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2010. – С. 25–42.
- Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – Москва : Лабиринт, 2001. – 192 с.
- Собкин В.С. Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского; Выготский Л.С. Театральные рецензии. – Москва : Институт социологии образования РАО, 2015. – 568 с.
- Собкин В.С. К определению понятия «идентификация» // Виды и функции речевой деятельности. – Москва, 1977. – С. 115–122.
- Собкин В.С. К проблеме смыслового наполнения текста // Тезисы VI Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – Москва, 1978. – С. 176–178.
- Собкин В.С., Греков С.М. Анализ использования перцептивной информации о партнере в ходе конфликтного взаимодействия // Самосознание, речь, мышление. – Алма-Ата, 1981. – С. 43–58.
- Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. – Москва : 1995. – 83 с.

- Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Москва, 1972.
- Фромм Э. Психоанализ и религия. Искусство любить. Иметь или Быть? – Киев : Ника-Центр, 1998. – 400 с.
- Федута А.И. Читатель в сознании Н.М. Карамзина: До «Истории ...» // Вестник Новгородского государственного университета. – 2015. – № 87. – Ч. 1. – С. 83–87.
- Хайдеггер М. Бытие и Время. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
- Шкловский В.Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. – Петербург, 1917. – С. 3–14.
- Эйхенбаум Б. Карамзин // Б. Эйхенбаум О прозе : сб. ст. – Ленинград : Худож. лит., Ленингр. отд.-е, 1969. – С. 203–213.
- Anzar, M. (2019). Theory of Literary Perception. *Smart moves journal ijellh*, 7(9), 8. Retrieved from: <https://ijellh.com/OJS/index.php/OJS/article/view/9806> doi: 10.24113/ijellh.v7i12.10227
- Dijkstra K. & Zwan R.A. (1995). Character and Reader Emotions in Literary Text. *Poetics*. Amsterdam, 23(1/2), 139–157. doi: 10.1016/0304-422X(94)00009-U
- Dixon, P., Bortolussi, M., Twilley, L. & Leung, A. (1993). Literary processing and interpretation: Toward empirical foundations. *Poetics*, 22, 5–33. doi: 10.1016/0304-422X(93)90018-C
- Eco U. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University, 1984.
- Flores d'Arcais G.B., Schreuder R. (1983). The process of Language Understanding: A Few Issues in Contemporary Psycholinguistics. *The Process of Language Understanding. Chichster etc.*: J. Wiley a. Sons, 1–42.
- Fraanje, Maarten. (1999). Nikolai Karamzin and Christian Heinrich Spiess: «Poor Liza» in the Context of the Eighteenth-Century German Suicide Story. Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter, 27.
- Gadamer H.-G. (1977). Philosophical Hermeneutics. Berkeley: Univ. Calif. Press, LVIII, 243.
- Gibbs R. W. (1934). Literal Meaning and Psychological Theory. *Cognitive Science*, 8, 275–304. doi: 10.1207/s15516709cog0803\_4
- Graesser, A. C., Millis, K. K. & Zwaan, R. A. 1997. Discourse comprehension. *Annual Review of Psychology*, 48, 163–189. doi: 10.1146/annurev.psych.48.1.163
- Hunt R.A. & Vipond D. (1986). Evaluations in literary reading. *Text*, 6, 53–71. doi: 10.1515/text.1.1986.6.1.53
- Husserl E. (1960). Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology. Hague: Nijhoff, XII, 157. doi: 10.1007/978-94-017-4952-7
- Koopman, E. M. (2015). Empathic reactions after reading: The role of genre, personal factors and affective responses. *Poetics*, 50, 62–79. doi: 10.1016/j.poetic.2015.02.008
- Kneepkens E.W. (1995). Emotions and Literary Text Comrehension. *Poetics*. Amsterdam, 23,(1/2), 125–138. doi: 10.1016/0304-422X(94)00021-W
- Kuiken, D. & Miall, D.S. (1995). Procedures in think aloud studies: Contributions to the phenomenology of literary response. In *Rusch, G. (Ed.) Empirical approaches to literature: Proceedings of the Fourth Biannual Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature, IGEL*, 50–60. Siegen, Germany: LUMIS-Publications.
- Lakoff G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. In A. Ortony (Ed.) *Metaphor and Thought. 2-nd ed.* Cambridge Univ. Press, 202–251. doi: 10.1017/CBO9781139173865.013
- Levy, B. A., Nicholls, A., & Kohen, D. (1993). Repeated readings: Process benefits for good and poor readers. *Journal of Experimental Child Psychology*, 56, 303–327. doi: 10.1006/jecp.1993.1037
- Miall, D. S. (1989). Beyond the schema given: Affective comprehension of literary narratives. *Cognition and Emotion*, 3, 55–78. doi: 10.1080/02699938908415236
- Morrow, D.G., Greenspan, S.L. & Bower, G. H. (1987). Accessibility and situation models in narrative comprehension. *Journal of Memory and Language*, 28, 165–187. doi: 10.1016/0749-596X(87)90122-7
- Nebel, Henry M., Jr. (1967). N. M. Karamzin: A Russian Sentimentalist. The Hague: Mouton & Co. doi: 10.1515/9783111393773
- Ortony Andrew, Gerald L. Clore & Allan Collins. (1988). The Cognitive Structure of Emotions. New York.: Cambridge Univ., Press. 223. doi: 10.1017/CBO9780511571299
- Ricoeur P. (1973). Creativity in Language: Word, Polisemy, Methaphor. *Phil. Today*, 17(2/4), 7–20. doi: 10.5840/philtoday197317231
- Ricoeur P. (1973). Human Sciences and Hermeneutical Method: Meaning Action Cosidered as a Text. *Expirations in Phenomenology*. Hague: Nijhoff, 13–46.
- Schleiermacher F.D.E. (1977). Hermeneutik und Kritik. Frankfurt a/M., 466.
- Trabasso, T. & Magliano, J.P. (1996). Conscious understanding during comprehension. *Discourse Processes*, 21, 255–287. doi: 10.1080/01638539609544959
- Zwaan, R. A. (1996). Toward a model of literary comprehension. In Britton B.K. & Graesser, A.C. (Eds.) Models of understanding text, 241–255.
- Zwaan, R. A., Langston, M. C. & Graesser, A. C. (1995). The construction of situation models in narrative comprehension: An event-indexing model. *Psychological Science*, 6, 292–297. doi: 10.1111/j.1467-9280.1995.tb00513.x

## References:

- Anzar, M. (2019). Theory of Literary Perception. *Smart moves journal ijellh*, 7(9), 8. Retrieved from: <https://ijellh.com/OJS/index.php/OJS/article/view/9806> doi: 10.24113/ijellh.v7i12.10227
- Bakhtin M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvo.
- Bakhtin M.M. (1963). Issues of Dostoevsky's poetics. Moscow: Sovietskii pisatel', 363.
- Dijkstra K. & Zwan R.A. (1995). Character and Reader Emotions in Literary Text. *Poetics*. Amsterdam, 23(1/2), 139–157. doi:

- 10.1016/0304-422X(94)00009-U
- Dixon, P., Bortolussi, M., Twilley, L. & Leung, A. (1993). Literary processing and interpretation: Toward empirical foundations. *Poetics*, 22, 5–33. doi: 10.1016/0304-422X(93)90018-C
- Eco U. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University, 1984.
- Eikhenbaum B. & Karamzin N. (1969). In B. Eikhenbaum [*O prose: sbornik statey*]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, Leningradskoe otdelenie, 203–213.
- Feduta A.I. The reader in the minds of N.M. Karamzin: Before «History ...». [*Vestnik Novgorodskogo Gosudarstvennogo Universiteta*], 2–15, 87, Part 1, 83–87.
- Flores d'Arcais G.B., Schreuder R. (1983). The process of Language Understanding: A Few Issues in Contemporary Psycholinguistics. *The Process of Language Understanding*. Chichster etc.: J. Wiley a. Sons, 1–42.
- Fraanje, Maarten. (1999). Nikolai Karamzin and Christian Heinrich Spiess: «Poor Liza» in the Context of the Eighteenth-Century German Suicide Story. Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter, 27.
- Fromm E. (1998). *Psychoanalysis and religion. The art of loving. To Have or To Be?* Kiev: Nika-Tsentr, 400.
- Gadamer H.-G. (1977). *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: Univ. Calif. Press, LVIII, 243.
- Gibbs R. W. (1934). Literal Meaning and Psychological Theory. *Cognitive Science.*, 8, 275–304. doi: 10.1207/s15516709cog0803\_4
- Graesser, A. C., Millis, K. K. & Zwaan, R. A. 1997. Discourse comprehension. *Annual Review of Psychology*, 48,163–189. doi: 10.1146/annurev.psych.48.1.163
- Gukovsky G.A. & Karamzin (1941). *History of Russian Literature*. In 10 volumes. Part I. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 55–105.
- Heidegger M. (2003). *Being and Time*. Kharkov: Folio, 503.
- Hunt R.A. & Vipond D. (1986). Evaluations in literary reading. *Text*, 6, 53–71. doi: 10.1515/text.1.1986.6.1.53
- Husserl E. (1960). *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Hague: Nijhoff, XII, 157. doi: 10.1007/978-94-017-4952-7
- Ivanov V.V. (1976). *Essays on the history of semiotics in the USSR*. Moscow: Nauka, 304.
- Karamzin N.M. (1964). *Poor Liza*. In *Karamzin N.M. Selected works*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura, 605–621.
- Karamzin N.M. (1988). *History of Russian Government*. Moscow: Kniga
- Karamzin N.M. (1964). Sensitive and cold. In *Karamzin N.M. [Izbrannye proizvedeniya]*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura, 740–754.
- Koopman, E. M. (2015). Empathic reactions after reading: The role of genre, personal factors and affective responses. *Poetics*, 50, 62–79. doi: 10.1016/j.poetic.2015.02.008
- Kneepkens E.W. (1995). Emotions and Literary Text Comrehension. *Poetics*. Amsterdam, 23,(1/2), 125–138. doi: 10.1016/0304-422X(94)00021-W
- Kuiken, D. & Miall, D.S. (1995). Procedures in think aloud studies: Contributions to the phenomenology of literary response. In *Rusch, G. (Ed.) Empirical approaches to literature: Proceedings of the Fourth Biannual Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature, IGEL*, 50–60. Siegen, Germany: LUMIS-Publications.
- Lakoff G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. In *A. Ortony (Ed.) Metaphor and Thought. 2-nd ed.* Cambridge Univ. Press, 202–251. doi: 10.1017/CBO9781139173865.013
- Levin K. (2001). *Dynamic psychology: selected works*. Moscow: Smysl, 572.
- Levy, B. A., Nicholls, A., & Kohen, D. (1993). Repeated readings: Process benefits for good and poor readers. *Journal of Experimental Child Psychology*, 56, 303–327. doi: 10.1006/jecp.1993.1037
- Leontyv A.N. (1981). *Issues of the psyche development*. Moscow: Izdatel'stvo MGU, 584.
- Lotman Yu.M. (1966). About one reader's perception of «Poor Lisa» N.M. Karamzin (On the structure of mass consciousness of the 18th century). [*Roľ i znachenie literatury XVIII veka v istorii russkoy literatury. XVIII vek : sb. 7*]. Moscow; Leningrad: Nauka, 280–285.
- Maeterlink M. (1915). *Complete Works*. Vol. 2. Petersburg: A.F. Marx.
- Miall, D. S. (1989). Beyond the schema given: Affective comprehension of literary narratives. *Cognition and Emotion*, 3, 55–78. doi: 10.1080/02699938908415236
- Morrow, D.G., Greenspan, S.L. & Bower, G. H. (1987). Accessibility and situation models in narrative comprehension. *Journal of Memory and Language*, 28, 165–187. doi: 10.1016/0749-596X(87)90122-7
- Nabokov V. (2010). Writers, censorship and readers in Russia. In V. Nabokov [*Lektsii po Russkoy literature*]. – St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 25–42.
- Nebel, Henry M., Jr. (1967). N. M. Karamzin: A Russian Sentimentalist. The Hague: Mouton & Co. doi: 10.1515/9783111393773
- Ortony Andrew, Gerald L. Clore & Allan Collins. (1988). *The Cognitive Structure of Emotions*. New York.: Cambridge Univ., Press. 223. doi: 10.1017/CBO9780511571299
- Propp V.Ya. (2001). *The morphology of a fairy tale*. Moscow: Labirint, 192.
- Ricoeur P. (1973). Creativity in Language: Word, Polisemy, Methaphor. *Phil. Today*, 17(2/4), 7–20. doi: 10.5840/philtoday197317231
- Ricoeur P. (1973). Human Sciences and Hermeneutical Method: Meaning Action Cosidered as a Text. *Expirations in Phenomenology*. Hague: Nijhoff, 13–46.
- Schleiermacher F.D.E. (1977). *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt a/M., 466.
- Shklovsky V.B. (1917). Art as a device [*Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*]. Petersburg, II, 3–14.
- Sobkin V.S. (2015). Comments to theatrical reviews by Lev Vygotsky; In Vygotsky L.S. [*Teatral'nye retsenzii*]. Moscow: Institut Sotsiologii Obrazovaniya,

RAO, 568.

Sobkin V.S. (1977). On the definition of the concept of 'identification'. [*Vidy i funktsii rechevoy deyatel'nosti*]. Moscow, 115–122.

Sobkin V.S. (1978). On the semantic content of the text. [*Tezisy VI Vsesoyuznogo simpoziuma po psikholingvistike i teorii kommunikatsii*]. Moscow, 176–178.

Sobkin V.S. & Grekov S.M. (1981). Analysis of the use of perceptual information about a partner in the course of conflict interaction. [*Samosoznanie, rech', myshlenie*]. Alma-Ata, 43–58.

Toporov V.N. (1995). «Poor Liza» by Karamzin: reading experience. Moscow, 83.

Trabasso, T. & Magliano, J.P. (1996). Conscious understanding during comprehension. *Discourse Processes*, 21, 255–287. doi: 10.1080/01638539609544959

Uspensky B.A. (1972). The poetics of composition. Moscow.

Vygotsky L.S. (1968). Psychology of art. Moscow: Iskusstvo, 575.

Zeigarnik B. (2001). Memorizing completed and unfinished actions. In Levin K. [*Dynamicheskaya psikhologiya: izbrannye trydy*]. Moscow: Smysl, 427–495.

Zwaan, R. A. (1996). Toward a model of literary comprehension. In Britton B.K. & Graesser, A.C. (Eds.) Models of understanding text, 241–255.

Zwaan, R. A., Langston, M. C. & Graesser, A. C. (1995). The construction of situation models in narrative comprehension: An event-indexing model. *Psychological Science*, 6, 292–297. doi: 10.1111/j.1467-9280.1995.tb00513.x