

А. Н. Кудреватых
Екатеринбург, Россия

НОВАТОРСТВО Н. М. КАРАМЗИНА-ПСИХОЛОГА В ПОВЕСТИ «ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о поиске Н. М. Карамзиным художественных средств, позволяющих запечатлеть сложные, тонкие эмоциональные состояния, не поддающиеся рациональным определениям. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю раскрыть глубинные уровни сознания персонажей.

Ключевые слова: Н. М. Карамзин, «Остров Борнгольм», «готический роман», баллада, таинственное.

A. N. Kudrevatyh
Yekaterinburg, Russia

INNOVATIONS OF N.M. KARAMZIN AS A PSYCHOLOGIST IN THE NOVEL «BORNHOLM-ISLAND»

Abstract. The article considers the artistic means, used by N.M.Karamzin to impress complex and subtle emotional conditions which could not be rationally defined. The use of the elements of ballad poetics allows the writer to reveal the inner levels of a personage's conscious.

Key words: N. M. Karamzin, "Bornholm-Island", gothic novel, ballad, mystery.

Повесть «Остров Борнгольм» по общему мнению, стоит особняком в творчестве Н. М. Карамзина. От остальных произведений писателя ее отличает особая атмосфера загадочности, таинственности.

В отечественной науке довольно основательно изучен вопрос о литературных источниках, на которые ориентировался Карамзин во время работы над своим произведением [Крестова 1961; Вацура 1969 и др.]. Традиционным стало ее восприятие в контексте развития жанровой линии «готического» романа в его «сентиментальной» модификации (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит) [Вацура 2002]. Не ставя перед собой задачи изучения жанровых процессов в карамзинской прозе, тем не менее, отметим, что творческие поиски писателя отнюдь не являются простым следованием известным образцам. В. Э. Вацура справедливо указывает: «К моменту появления повести («Остров Борнгольм» — А.К.) русская литература <...> уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа — но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину <...> В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно, — и это неудивительно, так как литературная техника готического романа подготавливалась исподволь <...>» [Вацура 2002: 83].

Указываются и русские корни сюжетов. Так, Л. П. Крестова напоминает, что в средневековой рукописной русской литературе были распространены произведения, затрагивавшие тему преступной любви брата и сестры. Но, по ее мнению, именно Карамзин придал этому сюжету новую трактовку: «Впервые в русской художественной литературе Карамзин ставит в повести „Остров Борнгольм“

сложную философскую проблему о противоречии между законами природы и законами общественной жизни, о „гибельной власти“ человека над человеком <...> Что же касается трактовки Карамзина, герой которого „убит роком“, то она как бы предвосхищает позднейшую трактовку французских и английских романтиков „Рене“ Шатобриана и „Каина“ Байрона“» [Крестова 1961: 211].

С нашей точки зрения, в повести «Остров Борнгольм» Карамзин заявляет о себе как о новаторе в области художественного психологизма, произведение является этапным в творческой эволюции писателя.

Уже в ранних произведениях Карамзина обнаружился интерес к поэтике таинственного. В частности, в повести «Бедная Лиза» он активно использовал прием недоговаривания, умолчания в ситуациях, когда либо сами герои, либо личный повествователь не могли найти точных слов для передачи сложных и тонких эмоциональных нюансов. Писатель постепенно подошел к пониманию того, что не всегда можно рационально определить процессы, происходящие в душе человека. В «Острове Борнгольм» эта идея получает полное художественное воплощение.

Для начала отметим, что композиционно-сюжетная структура повести несет в себе глубокий содержательный смысл. Субъектная организация отличается особой усложненностью. На первом плане оказывается личный повествователь, пообещавший рассказать читателям занимательную историю: «Друзья! прошло красное лето, золотая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев, туманное небо волнуется, как мрачное море, зимний пух сыплется на холодную землю — простимся с природою до радостного весеннего

свидания, укроемся от вьюг и метелей — укроемся в тихом кабинете своем! Время не должно тяготить нас: мы знаем лекарство от скуки. Друзья! Дуб и береза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белом снегом! Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки, и повести, и всякие были.

Вы знаете, что я странствовал в чужих землях, далеко, далеко от моего отечества, далеко от вас, любезных моему сердцу, видел много чудного, слышал много удивительного, многое вам рассказывал, но не мог рассказать всего, что случилось со мною. Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку» (661)¹.

Автор вспоминает случай, происшедший с ним во время его путешествия по Англии. Он стремится придать своему рассказу видимость достоверности, с этой целью нарочито подчеркивая некоторые географические, бытовые, психологические реалии.

Далее оказывается, что в основе сюжета рассказанной «были» — сведения, почерпнутые автором от ее участников, прежде всего, от загадочного хозяина мрачного замка. Но повествователь отказывается передать ее читателям целиком: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени. На сей раз скажу вам одно то, что я узнал тайну гревзендского незнакомца — тайну страшную!» (673). Возникает парадокс: автор обещал рассказать занимательную историю, но обещания не сдержал. Он знает все детали происшедшего, но читателям их не сообщает. Мы так никогда и не узнаем, что ж произошло между участниками драмы, за что так сурово наказана таинственная узница замка, почему загадочный юноша оказался в далеком изгнании.

В литературоведении мы довольно часто можем встретить утверждение, что в основе трагического сюжета повести лежит ситуация инцеста — преступной любви брата и сестры. Но в самом произведении об этом не сказано ни слова! Мы не знаем, кем являются друг другу три персонажа. Отец и дети? Муж, молодая жена и взрослый сын от первого брака? Или их связывают какие-то другие узы, совсем не родственного характера? Об этом можно только гадать. Но в сущности, это и неважно. На наш взгляд, Г. А. Гуковский очень точно уловил суть карамзинского замысла: «Сюжет „Острова Борнгольм“ обычен для ранней романтической традиции Запада: незаконная страсть двух молодых людей, оправданная автором именно вследствие глубины и искренности чувства. Борьба за свободу человеческой страсти против оков насилия, бывшая внутренним смыслом этого сюжета у передовых

романтиков, не интересует Карамзина. Но он хочет создать впечатление романтического ужаса и тоски в системе определенных образов нового стиля. И вот он строит всю повесть в этом плане. Она таинственна. Мы видим безыменных любовников, несчастных и разлученных. Кто они — мы не знаем. Как их зовут — также. В чем их „вина“, почему „законы“ осуждают их любовь — все скрыто тайной <...> Да этого и не надо знать. Беспокойство, вызываемое недоговоренностью, сгущенность мрачного колорита пропали бы, если бы все было ясно в повести» [Гуковский 1947: 81]. Цель Карамзина — не рассказать ту или иную историю трагических взаимоотношений влюбленных, но раскрыть внутреннее состояние повествователя — носителя сознания, воспринимающего эту историю, которое оказывается очень сложным.

На поверхности повествования явное сострадание путешественника несчастным влюбленным, выраженное с недвусмысленной прямотой: «„Остров Борнгольм, остров Борнгольм!“ — повторил я в мыслях, и образ молодого гревзендского незнакомца оживился в душе моей. Печальные звуки и слова песни его отозвались в моем слухе. „Они заключают в себе тайну сердца, — думал я, — но кто он? Какие законы осуждают любовь несчастного? Какая клятва удалила его от берегов Борнгольма, столь ему милого? Узнаю ли когда-нибудь его историю?“» (665); «Друзья мои, кого не трогает вид несчастного! Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень. Я смотрел на нее с горестию и думал сам себе: „Какая варварская рука лишила тебя дневного света? Неужели за какое-нибудь тяжкое преступление? Но миловидное лицо твое, но тихое движение груди твоей, но собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности!“» (670). Автор обращается к эмоциональному опыту читателя, предлагая вообразить себя на его месте и тем самым активизируя его сознание.

Помогает настроить читателей на сочувствие героям и изображение внешних проявлений эмоций, таких, как слезы, вздохи, взгляды и т.д. Очень интересна в этом плане сцена встречи путешественника с молодой узницей: «В самую минуту она проснулась — взглянула на решетку увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приблизилась, — потушила глаза в землю, как будто бы собиралась с мыслями, — снова устремила их на меня, хотела говорить и — не начинала <...> Она смотрела на меня неподвижными глазами, в которых видно было удивление, некоторое любопытство, нерешимость и сомнение. Наконец, после сильного внутреннего движения, которое как будто бы электрическим током потрясло грудь ее, отвечала твердым голосом <...>» (671). Особое значение в данном от-

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

рывке автор придает выражению глаз. Взгляд прекрасной узницы выражает удивление, смятение при виде незнакомца, что, конечно же, естественно. Здесь Карамзину, на наш взгляд, удалось передать сложность переживаемых героиней эмоций. В частности, обратим внимание на то, что она хотела заговорить. О чем? Может быть, ожидала сострадания и сочувствия? А может быть, ей хочется понять происходящее? Почему незнакомец оказался возле ее узилища? Где ее тюремщик? Не случилось ли с ним что-то? Не принес ли ей незнакомец весть об ее освобождении? Или это посещение тайное, и ей принесли весточку от далекого возлюбленного? Но вопрос замирает на устах, поскольку вихрем пронесшиеся в ее сознании мысли разрешились сомнением и разочарованием. Мы только предположили, о чем могла думать героиня. Но в миг встречи двух взоров в ее душе пронеслась целая буря, о силе которой мы можем судить по сравнению его последствий с ударом электрического тока.

Между тем, состоявшийся между персонажами диалог вовсе не отражает всей полноты переживаний героини: «Кто бы ты ни был, каким бы случаем не зашел сюда, — чужеземец, я не могу требовать от тебя ничего, кроме сожаления. Не в твоих силах переменить долю мою. Я лобызаю руку, которая меня наказывает» — „Но сердце твое невинно? — сказал я, оно, конечно, не заслуживает такого жестокого наказания?“ — „Сердце мое, — отвечала она, — могло быть в заблуждении. Бог простит слабую. Надеюсь, что жизнь моя скоро кончится. Оставьте меня, незнакомец!“» (671). Судя по словам героини, для нее все уже решено, она с покорностью приняла наказание и готова его нести до конца. Но на самом деле сомнения и надежды продолжают мучить ее на протяжении всего короткого разговора с посетителем: «Я хотел идти, сказав ей несколько слов, излившихся прямо из души моей, но взор мой еще встретился с ее взором — и мне показалось, что она хочет узнать от меня нечто важное для своего сердца. Я остановился, — ждал вопроса, но он, после глубокого вздоха, умер на бледных устах ее. Мы расстались» (671).

Разумеется, невозможно в этот момент не испытывать сострадания к героине.

Располагает к состраданию и внешность героев: «Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека. В одной руке держал он гитару, другою срывал листочки с дерева и смотрел на синее море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни. Взор мой не мог встретиться с его взором: чувства его были мертвы для внешних предметов; он стоял в двух шагах от меня, но не видал, не слышал ничего» (662). Худоба, бледность, отрешенность взгляда неподвижных черных глаз — все это признаки наприя-

женного внутреннего состояния: разлука не убила страсти в сердце героя, мыслями и чувствами он находится там, на острове, название которого он постоянно твердит как заклинание.

Благороден и облик хозяина замка, вовсе не похожего на жестокого злодея, преследующего свои жертвы. Напротив, его лицо несет на себе печать страданий, не менее глубоких, чем у разлученных влюбленных: «В углу небольшой комнаты сидел почтенный седовласый старец, облокотившись на стол, где горели две белые восковые свечи <...> Он обнял, посадил меня и, стараясь развеселить мрачный вид свой, уподоблялся хотя ясному, но хладному осеннему дню, который напоминает более горестную зиму, нежели радостное лето. Ему хотелось быть приветливым, — хотелось улыбкою вселить в меня доверенность и приятные чувства дружелюбия, но знаки сердечной печали, углубившиеся на лице его, не могли исчезнуть в одну минуту» (667).

Повествователь делится собственными мыслями и переживаниями с читателями: «Боже мой! — думал я. — Боже мой! Как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства природы! <...> И здесь, где пенящиеся волны от начала мира сражаются с гранитными утесами, — и здесь, десница твоя напечатала живые знаки творческой любви и благодати, и здесь, и здесь в час утра розы цветут на лазоревом небе, и здесь нежные зефиры дышат ароматами, <...> и здесь скорбящее сердце в объятиях чувствительной природы может облетчиться от бремени своих горестей! Но — бедная, заключенная в темнице, не имеет сего утешения: роса утренняя не окропляет ее томного сердца, ветерок не освежает истлевшей груди, лучи солнечные не озаряют помраченных глаз ее, тихие бальзамические излияния луны не питают души ее кроткими сновидениями и приятными мечтами» (672). Внутренний монолог передает сложные переживания путешественника после встречи с незнакомкой: здесь и сочувствие к таинственной узнице, и восхищение Творцом, создавшим прекрасный мир, и сожаление о том, что героиня лишена его благодати. Конечно, все это рассчитано на соответствующий эмоциональный отклик читателей.

Наконец, нельзя не упомянуть о чудесной песне молодого незнакомца, пробудившей целую бурю чувств в сердце автора: «Он вздохнул, поднял глаза к небу, опустил их опять на волны морские — отошел от дерева, сел на траву, заиграл на своей гитаре печальную прелюдию, смотря беспрестанно на море, и запел тихим голосом следующую песню (на датском языке, которому учил меня в Женеве приятель мой доктор NN):

Законь осуждают
Предмет моей любви;

Но кто, о сердце! может
 Противиться тебе?
 Какой закон святее
 Твоих врожденных чувств?
 Какая власть сильнее
 Любви и красоты?
 Люблю — любить ввек буду.
 Кляните страсть мою,
 Безжалостные души,
 Жестокие сердца!
 Священная природа!
 Твой нежный друг и сын
 Невинен пред тобою.
 Ты сердце мне дала;

 Твои дары благие
 Украсили ее —
 Природа! Ты хотела,
 Чтоб Лилу я любил!
 Твой гром гремел над нами,
 Но нас не поражал,
 Когда мы наслаждались
 В объятиях любви. —
 О Борнгольм, милый Борнгольм!
 К тебе душа моя
 Стремится беспрестанно;
 Но тщетно слезы лью,
 Томлюся и вздыхаю!
 Навек я удален
 Родительскою клятвой
 От берегов твоих!
 Еще ли ты, о Лила!
 Живешь в тоске своей?
 Или в волнах шумящих
 Скончала злую жизнь?
 Явися мне, явися,
 Любезнейшая тень!
 Я сам в волнах шумящих
 С тобою погребусь» (662-663).

Карамзин использует весьма эффективный прием: сила страсти, бунт души, не желающей подчиняться несправедливым законам человеческого общежития, звучат в песне героя открыто и эмоционально. В авторской душе она вызывает мощный импульс сострадания.

Однако внутреннее состояние путешественника отнюдь не исчерпывается простым сочувствием, состраданием несчастным влюбленным. В сюжетно-композиционной структуре повести обнаруживается некоторое сходство с жанром баллады, о чем уже упоминалось в литературоведении. В частности, на это указывает Ф. З. Канунова: «В "Острове Борнгольм" Карамзин охотно использует характерную для стиля баллад Жуковского фантастику, направленную на более глубокое раскрытие авторского настроения» [Канунова 1996: 115].

Нам кажется, что эта близость имеет более глубокий характер. В частности, мы имеем в виду тот тип лиризма, который представлен в балладе. Как известно, повествователь в данном поэтическом жанре выступает в роли своеобразного «третьего

лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Так, еще Гегель рассуждал о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [Гегель 1958: 318]. Опираясь на его идеи, С. И. Ермоленко делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, соучастию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко 1996: 265-266].

В повести Карамзина мы встречаем что-то подобное. Воспринимающее драматическую историю сознание повествователя не всегда выражает прямо и полно обуревающие его чувства. Но читатель получает представление о них, благодаря атмосфере таинственного, чудесного.

Уже в самом начале рассказа повествователя о загадочных встречах звучат ноты скрытой тревоги, предчувствия чего-то необычного: «Вместе с капитаном вышел я на берег, гулял с покойным сердцем по зеленым лугам, украшенным природою и трудолюбием, — местам редким и живописным; наконец, утомленный жаром солнечным, лег на траву, под столетним вязом, близ морского берега, и смотрел на влажное пространство, на пенистые валы, которые в бесчисленных рядах из мрачной отдаленности неслись к острову с глухим ревом. Сей унылый шум и вид необозримых вод начинали склонять меня к той дремоте, к тому сладостному бездействию души, в котором все идеи и все чувства останавливаются и цепенеют, подобно вдруг замерзающим ключевым струям, и которое есть самый разительнейший и самый пиитический образ смерти; но вдруг ветви потряслись над моею головою... Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека» (662). Вчитаемся внимательнее в текст. Внешне повествователь пребывает в спокойствии, беспечно дремлет на берегу моря. Но пейзаж, открывающийся его взору, несет на себе печать субъективного восприятия. Эпитеты «мрачная», «глухой», «унылый» — знаки состояния не окружающего мира, но души персонажа, испытывающей неясную тревогу, замершей в ожидании, предчувствии чего-то необычного. Движение ветвей — кульминационная точка в этом процессе: обостренные чувства воспринимают внешний незначительный, казалось бы, момент как

сигнал свершения чего-то необычного. Вот почему так остро всматривается повествователь в лицо юноши. В обычном своем настроении он, скорее всего, просто не обратил бы на него внимания, мало ли ходит по берегу людей. Но сейчас он готов к встрече с чем-то важным, каждое изменение в окружающем мире воспринимается как знак присутствия каких-то необычных явлений. Г. А. Гуковский, на наш взгляд, очень тонко заметил специфику образных сцеплений в повести Карамзина: «От зеленых лугов и покойного сердца переход к унылому шуму волн и оцепенению. Появляется герой, овеванный тяжкой тайной. Затем — буря на море, эмоциональная увертюра ко второй части, а вслед за ней Карамзин вводит читателя в атмосферу романтического мрака <...> Затем появляется мрачный древний замок, вызывающий ужас у местных рыбаков» [Гуковский 1947: 80–81].

Странное чувство одолевает путешественника, когда корабль, на котором он путешествует, приближается к острову: «Я смотрел на остров, который неизъяснимо силою влек меня к берегам своим; темное предчувствие говорило мне: „там можешь удовлетворить своему любопытству, и Борнгольм останется навеки в твоей памяти!“» (665). Предчувствия усиливаются в момент посещения мрачного замка: «Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного» (667). Обратим внимание на эту фразу. Состояние души повествователя оказывается довольно сложным. Он одновременно испытывает и ужас, и наслаждение едва ли не эстетического порядка, ожидая встречи с чем-то неведомым, но неудержимо влекущим распаленное сознание. Оставшись один в комнате на ночь, путешественник погружается в поток картин, являющихся плодом его разыгравшейся фантазии: «Думал о своем хозяине, о первых словах его: "Здесь обитает вечная горесть", мечтал о временах прошедших, о тех приключениях, которым сей древний замок бывал свидетелем, — мечтал, подобно такому человеку, который между гробов и могил взирал на прах умерших и оживляет его в своем воображении» (668). Но сами картины читателю не представлены, мы можем лишь догадываться об их содержании.

И, наконец, сознание погружается в сон, вернее, переходит из состояния относительной ясности в состояние стихийного и неконтролируемого функционирования, когда из самых глубин души всплывают неясные образы: «Но сон мой не был покоен. Мне казалось, что все латы, висевшие на стене, превратились в рыцарей, что сии рыцари приближались ко мне с обнаженными мечами и с гневным лицом говорили: „Несчастный! Как дерзнул ты пристать к нашему острову? Разве не бледнеют плователи при

виде гранитных берегов его? Как дерзнул ты войти в страшное святилище замка? Разве ужас его не гремит во всех окрестностях? Разве странник не удаляется от грозных его башен? Дерзкий! Умри за сие пагубное любопытство!“ — Мечи застучали надо мною, удары сыпались на грудь мою, — но вдруг все скрылось, — я пробудился и через минуту опять заснул. Тут новая мечта возмутила дух мой. Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслися, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели. Сновидение исчезло, но я не мог уже спать, чувствовал нужду в свежем воздухе, приблизился к окну, увидел подле него маленькую дверь, отворил ее и по крутой лестнице сошел в сад» (669).

В. Э. Вацуру обратил особое внимание на важность данного приема: «Начиная с первых „готических“ романов сон героя постоянно получает функцию пророчества <...> С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе нераскрытое и темное указание на грядущие события <...> Как это характерно для развитого „готического“ романа, сон путешественника в „Острове Борнгольме“ акцентирует тайну, не раскрывая ее» [Вацуру 1969: 200].

Нам думается, что сон героя выполняет в повести Карамзина более сложную функцию. Это не только прием, позволяющий усилить момент таинственности, загадочности в сюжете произведения. Заметно, что во время сна реакция героя на окружающий мир не притупляется, но наоборот, становится еще более острой, он начинает видеть за внешними оболочками находящихся вокруг и, казалось бы, таких обычных предметов какой-то другой уровень их бытия, уровень мистический, иррациональный. Его внутреннему взору открывается как бы иное пространство, в котором обычные доспехи, висащие в качестве украшения, на стенах комнаты, оживают, превращаются в рыцарей, угрожающих расправой всем, кто приблизится к острову, а замок оказывается наполненным какой-то таинственной жизнью, звуками, его обитателями оказываются странные, фантастические чудовища. Характерно, что это все тот же замок, но он живет двойной жизнью, и во сне герой оказался способным прикоснуться к ночной, мистической стороне его существования, увидел мир в его иррациональной ипостаси, скрытой от обычного повседневного восприятия.

Как помним, во время прогулки по берегу путешественник тоже ощущал смутные предчувствия и постепенно погрузился в оцепенение, напоминающее сон, прерванный появлением незнакомого юноши. Вернее, оцепенение как бы подготовило его к этому появлению. Но тогда переживания автора были не столь интенсивны. Складывается впечатле-

ние, что они усиливаются, становятся все более глубокими по мере приближения к замку, оказывающему неким фокусом, в котором пересекаются, взаимно проникают друг в друга разные аспекты мирового бытия: обыденный, повседневный, прозаичный, материальный — и высший, таинственный, мистический, где властвуют недоступные человеческому пониманию силы. В особых обстоятельствах, в необычные минуты сознание оказывается способным прикоснуться к этому миру, что и происходит с карамзинским путешественником.

В связи с этим, на наш взгляд, возможна корректировка представлений об авторской концепции, определяющей пафос произведения. В. Э. Вацуро характеризует ее так: «Конфликт между законами "морали" и законами "природы" и "сердца" принципиально неразрешим, антиномичен, так как рок, тяготеющий над героями Карамзина, не есть только нечто внешнее, но заключается и в глубинах их собственного сознания. "Заблуждение" не может быть осознано как заблуждение, ибо для этого нужно подняться на новый уровень просвещенности. Силой же этого заблуждения преступление и добродетель оказываются почти тождественны. Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо никакого суда над какой-либо одной стороной произнести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали — в сфере эмоциональной <...> Внутреннее чувство рассказчика устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой сфере любовники оказываются оправданными <...> По законам же общественной морали, в любое историческое время заключающим в себя лишь часть этой Божественной „истины“, наказание справедливо — и потому гонитель любовников не подлежит осуждению» [Вацуро 2002: 94-95].

Мы полагаем, что эта характеристика неполна и нуждается в уточнении. Яркий и потрясающий воображение читателя образ замка, открывшийся в минуту высшего душевного напряжения внутреннему взору путешественника, вывел нас на уровень оппозиции «Человек и Рок», трагедийной в своей сущности. Жизнь несчастных героев, в том числе и хозяина замка, трагически разрушается в результате вторжения в нее непостижимых и неуправляемых стихийных сил, и путешественник потрясен не столько перипетиями конкретной житейской истории, сколько той картиной мира, которая открылась ему во время пребывания в таинственном замке. Вот почему не важными оказываются детали истории.

Важен сам образ мира, многослойный, мятежный, поражающий воображение и вызывающий в душе путешественника, по его собственному признанию, не только ужас, но и наслаждение, своеобразное очищение, которое в чем-то сродни трагедийному катарсису.

Все это сближает, на наш взгляд, поэтику «Острова Борнгольм» с балладной традицией, где на первом плане оказывается именно состояние авторской души, потрясенной открывшейся картиной чудесного, взвихренного, полного трагических противоречий и антиномий мира. Уместно напомнить, что именно Н.М. Карамзин был автором одной из первых русских литературных баллад: его «Раиса» стоит у самых истоков балладной традиции в отечественной поэзии.

Таким образом, Карамзин ищет новые способы, позволяющие выразить сложные, тонкие эмоциональные состояния, те «невыразимые» моменты, которые сложно обозначить словесно. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

ЛИТЕРАТУРА

- Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 т. — М. : Худож. лит. ; Л. : Худож. лит. 1964. — 808 с., 591 с.
- Вацуро В. Э.* Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. — Л. : Наука, 1969. — Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. — С. 190-210.
- Вацуро В. Э.* Готический роман в России. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 544 с.
- Гегель Г. В. Ф.* Соч.: в 14 т. М., 1958. Т. 14. Лекции по эстетике. Кн. 3.
- Гуковский Г. А.* Карамзин // История русской литературы : в 10 т. / гл. ред. П. Н. Лебедев-Полянский. — М.: АН СССР, 1947. — Т. 5. — С. 55-105.
- Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.
- Канунова Ф. З.* Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). — Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1967. — 188 с.
- Крестова Л. В.* Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» // Исследования и материалы по древнерусской литературе. — М. : АН СССР, 1961. — С. 54-69.

Данные об авторе

Анастасия Николаевна Кудреватых — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы (Екатеринбург).

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

E-mail: cafruszarlit@yandex.ru

About the author

Anastasia Nikolaevna Kudrevatyh is a Ph. D., associate professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University